أدب • فكر • فن •

القاهرة

تصدر منتصف كل شهر العدد ٨١ ● ٢٦ رجب ١٤٠٨ هـ ● ١٥ مارس ١٩٨٨ م AL-QĀHIRAH

من موضوعات العدد :

- عقيدة المهدى المنتظر من منظور فلسفى
- طه حسين فى باكورة أعماله
- أبعاد الواقعية فى الفنون التشكيلية
- هل بنى الفراعنة الكعبة ؟!!
- تأثير إليوت على مسرح صلاح عبد الصبور
- الموشح من وجهة نظر موسيقية

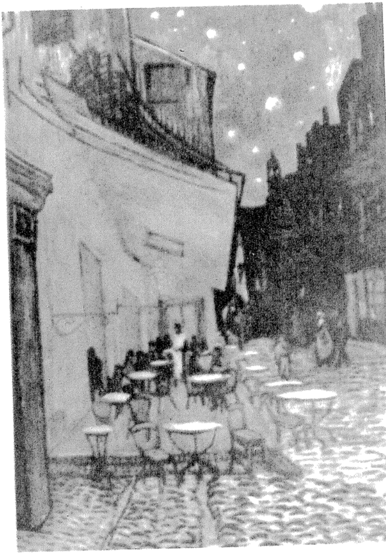
بالاضافة إلى الأبواب الثابتة

● قصة ● متابعات ● شعر ● مكتبة ● مسرح ● موسيقى
● سينما ● فنون تشكيلية ●

- حول بينالى الاسكندرية السادس عشر



لوحة للفنان فان جوخ



فنسنت فان جوخ ، ولد فى هولندا عام ١٨٥٣ ، وفى سن العشرين ؛ اندفع يرسم بكل الحماسة ، وعند بلوغه الخامسة والثلاثين تأججت بداخله أعلى مراحل النضوج الفنى ، فكان يرى الرائحة الدافئة العذبة تنبعث من الحقول ، . . وصار يعبر عن روح الأشياء عن مظهرها البراق ، فاتخذت الألوان لديه صورة الموجات الموارة تارة ، وصورة اللهيب المتصاعد تارة أخرى .

وفى كتابه « فنانو الضوء عبر التاريخ » يحدثنا الاستاذ/شكرى عبد الوهاب عن اللوحة المنشورة « شرفة المقهى فى الليل » « يعبر الفنان عن الليل ببقعة زرقاء محاكية للسماء ، وقد نثر فى أرجائها نجوماً لامعة مضيئة ، كما حرص على وضع منبع ضوئى متمثل فى مصباح كبير من المصابيح التى تعمل بالغاز » .

وقد اعترف الفنان لأخيه « ثيو » بأنه يجد لذة فى رسم المناظر الليلية برغم ما تحتاجه تلك المناظر من جهد لرسم التأثيرات الناتجة عن وجود المنابع الضوئية

فى هذا العدد

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
أ. دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
دكتور محمد أبو دومة

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

الثمن ٥٠ قرشاً

الاسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

الأدب رؤية داخلية

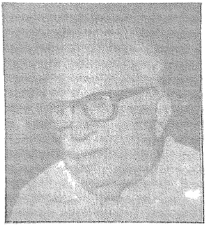
إذا مـا وصفنـا الأدب بـأنـه « فن » ، « لفظى » فإن الفنية فيه تسلكه - تقليدياً - فى عداد الفنون ، كما تتعارض مع العلوم ، أو المعارف العملية ؛ بينما اللفظية فيه ، تعنى أن وسيلته الكلمة ، سواء كانت شفاهية ، أو مدوّنه فى علامات خاصة ، تختلف عن العلامات المرئية فى بعض الفنون الأخرى ، كعلامات التدوين الموسيقى ، أو التصوير ، مثلاً .

فـإذا ما فصلنـا موضوع « لفظيـة » الأدب ، كمسألة لا تعنينا هنا ، فقد بقى التساؤل الذى نـرى طرحه الآن : ما هى القيم التى تجعله فنّاً ؟ ؟ .

هنـاك إجابـات كثيرة مختلفة على هـذا التسـاؤل منـذ النقد اليـونـانى القـديم ، وحتى النقد الحـديث . من ذلك - مثـلاً - ثلاث إجابـات رئيسية قـديمة ، تنـزع إلى وصف الأدب على أساس ارتبـاطه بشىء خارج نفسه . وتتمثـل هذه الإجابات فى نظرية المحـاكاة الأفـلاطونيـة والأرسطيـة المعروفة ، وفى نظرية التـأثير التى تـدرس علاقة الأدب بجمهوره ، ثم نظرية التعبير التى تـربط الأدب بمبدعـه . أمـا أهم الإجابات الحـديثة ، فتمثلهـا نظريتـان : تتعلق أولاهما بفكرة التخيّل أو الإبتداع ، بينماتهتمّ أخراهما بفكرة البناء ، والاعتقاد بأن كل عمل أدبى ليس له بناء فحسب ، وإنما هو ذاته بناء .

ولكن إذا ما سلّمنا بكل ذلك ونحوه ، وأعدنا صيغة التساؤل السابق ، فستكون هناك إجابة أخرى ، هى التى تهمّنا . ما هو الفـرق الأسـاسى بـين الأدب كشكـل « لفظى » وغيره من الكتابات « اللفظية » الأخرى ؟ ؟ أى ، ما هى القيمة الجوهرية التى تفـرّق نص مسـرحيـة تـوفيق الحكيم « شهرزاد » ، أو قصيدة أحمد شوقى « نهج البردة » ، أورواية يحيى حقى « قنديل أم هـاشم » ، عن كتـاب يتنـاول تـاريـخ الإمبـراطـوريـة العثمـانيـه ، أو بحث فى جغرافية منابع النيل ، أو مقالة عن تركيب الذّرة ؟ ؟

قد يجاب على ذلك ، عن طريق التفريق التقليدى بين ما يسمّى بالأدب المحض أو المتصّف بالفنية والكتابات ، الأخرى التى توصف بأنها إعلامية أو نفعية . ويقول هذا التفريق بتوافر قيم جمالية خالصة فى الكتابة الأدبية ، بينما الكتابات الأخرى الأعلامية محرومة منها . ولكن إذا كان فى المستطاع فهم مـدلول القيم الإعـلامية والنفعيـة ، فليس فى المستطاع فهم معنى القيم الجمالية المحضة ، على نحو واضح ، خـالص من اللّبس والإبهام . بل إن التفريق على هذه الصّورة ، يمكن أن يحمل فى خفايا طيـاته معنى سيئًا . وهو أن الأدب العـظيم ليس إعلامياً ولا نفعيًّا ، وإنما هـو مجرد خبـرة ممتعة . ومن هنا ، يمكن أن يتولّد الإيحـاء بالمعنى الأسوأ ، وهو أنه يقدّم منافذ التلهية والترويح ، وفرص الهروب من واقع الحياة



يحى حقى

المضطرب . كما يمكن أن يوحى هذا التفريق بمعنى عكسى ، وهو أن الكتابات الأخرى - غير الأدبية والمنعوتة بالإعلامية والنفعية - خالية - بالضرورة - من القيم الجمالية .

ولاشك أن كل هذه الاحتمالات المتوقّعة ، بعيدة عن الحقيقة . إذ من الممكن قراءة ثلاثية نجيب محفوظ ، وأقاصيص يوسف إدريس ، ومسرحيات سعد الدين وهبه ، كأعمال إعلامية ونفعية ، كما يمكن أن يتضمن كتاب فى تاريخ الأزياء المملوكية ، أو فى استخلاص الروائح من الزهور ، أو فى رأى الدين فى فوائد البنوك ، قيمًا جمالية . إذن ، ماهو أساس التفريق ؟ ؟

الواقع ، أن هناك فارقاً بين الكتابات الأدبية - سواء كانت شعراً أو نثراً - وأنواع الكتابات الأخرى ، يتمركز فى حقيقة جوهرية مؤداها ، أن هناك رؤيتين مختلفتين تمام الاختلاف ، من حيث النظر إلى الإنسان والكون المحيط به : إحداهما من الداخل ، والأخرى من الخارج . وهاتان الرؤيتان متساويتان فى الأهمية ، ولاغنى عنهما معاً ، فى ايجاد صيغة متوازنة فى أية حضارة صحيحة ، بل إن التحيّز لإحداهما على حساب الأخرى ، يحدث خللاً فى البناء الثقافى فى المجتمع .

والرؤية الأولى شخصية واستبصارية ـ أى ذات قدرة على النفاذ إلى باطن الأمور ، وفهم طبيعتها بوضوح . كما أنها ليست مجرد اعتبار الإنسان مركز الكون وغايته النهائية ، وانما عليها أن تضعه فى هذا المركز ، وتجعل من السهل عليه أن يقول مع شوبنهور : « العالم هو فكرتى » . ومن ثمّ ، يبدأ العالم وينتهى ـ من وجهة نظر الفرد الخاصة ـ بادراكه الشعورى له . وبقدر ما يتمسك بتلك النظرة ، ويؤمن بشرعيّتها وصحتها ، بقدر ما يصبح مؤتلفاً مع الكون ، ويعيش فيه ، كما لو أنه يعيش فى بيته . وكلما إزداد إمعان الفرد فى استبصار الكون من وجهة نظره الشخصية ، إزداد إحساسه بالعالم وهو يموج بالدلالات والقيم التى تتراوح بين المتعة والألم ، والبشاشة والعبوس ، والتفاؤل والتشاؤم ، والجمال والقبح ، والصدق والكذب ، والنصر والهزيمة ، والمحّبة والكراهة ، واليقين والظن ، والخير والشر ، والحق والباطل ، والأمن والخوف ، والربح والخسارة ، والقوة والضعف ، والثواب والعقاب . . . الخ . وتتجلى أوليّات تلك النظرة الاستبصارية الشخصية ، فى وعيه البسيط بالشعور الإنسانى الفردى ، بينما تصل هذه النظرة ذروة تساميها فى رؤية الفنان واستبصاراته الشعرية ، فيرى الناس الآخرين ، كما يرى هو نفسه من الداخل ، وكذلك فى



سعد الدين وهبة

يوسف إدريس



قدرته على تقوية روابط المجتمع الإنسانى ، عن طريق تمكّنه من أن يثبت أن العالم الداخلى لأى فرد ، إنما هو ـ فى أساسياته الجوهرية ـ نفس العالم الداخلى لأى فردآخر .

أما النظرة الثانية للكون فهى خارجية ، كما أنها ليست شخصية ، بل موضوعية وحياديّة . وتتجلّى . أولياتها فى اكتشاف حقائق عامّة ، مثل : الأوزان ، والمقاييس ، والموازين ، والساعات ، والترمومتر ، والتقويم السّنوى ، وكل ما من شأنه أن يجعل الوصف خارجّياً ولا شخصياً . وعلى هذا ، فإن الوصف الخارجى وغير الشخصى يجعل من الممكن وجود تنويعة من الكتابات التى قدتكون بحوثاً علمية ، أو تحليلات إحصائية ، أو دراسات أكاديمية ، أودوائر معارف ، أو معلومات مستفيضة ودقيقة عن الوضع الجغرافى ، والأحوال التاريخية ، والاجتماعيةوالسياسية ، والفكرية لقطر ما فى زمن معين .

وهكذا عندما يرى الإنسان نفسه من الداخل ، ويرى العالم وكأنه عالمه ، فإنه يصبح ـ كما قال الفيلسوف الأثينى بروتاجوراس ـ « مقياس كل شىء » . ، ولكن عندما يصرّ على رؤية نفسه من الخارج فقط ، فإنه سيكتشف أنه لم يعد مقياس أى شىء . وفى ضوءذلك يثار السؤال عن الخصيصة العامة ، التى تميّز الكتابة الأدبية عن غيرها من الكتابات الأخرى ـ أى القيمة التى تميز شعر سوفوكليس الدرامى ، عن كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، وتميّز مسرحية « أهل الكهف » النثرية لتوفيق الحكيم ، عن بحث اركيولوجى نثرى ، يقتفى آثارهم الماضية ، وتميز رواية « الكرنك » لنجيب محفوظ عن دراسة سياسية اجتماعية للحقبة التاريخية التى عالجتها الرواية ؟؟

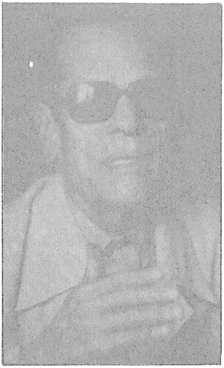
إن الكتابة الأدبية ـ من منطلق الرؤية الداخلية والشخصية ـ هى التى تظهر الحياة الباطنية لكائن بشرى على الأقل ، سواء كان هو المؤلف نفسه ، أو أى فرد آخر من مخلوقات خياله . هى التى تطلق سراح النفس ـ لفترة معيّنة ـ بعيداً عن انحصارها فى جزيرة العزلة الفردية . هى التى تكشف عن إنتصارات الروح الإنسانية ، وانتكاساتها ، وعقدها ، وانحرافاتها ، وتناقضاتها ، ونوازعها الخيّرة الثرية ، ودوافعها الشريرة . وتؤكد

أن العالم الداخلى هذه الروح فسيح ، ومنطلق ،ورائع . هى التى تدلل على أن القانون الأخلاقى ، لا يقل فى أهميته عن قوانين الديناميكية الحرارية . هى التى تؤدى إلى فهم استبصارى ، يوحى بأن العوالم الداخلية لكل الكائنات البشرية متقاربة ، رغم كل الفروق والأختلافات الخارجية التى يمكن قياسها .

وعلى هذا ، فإن أية كتابة لا تحدث فى النفس تأثيرا على أى نحو من تلك الأنحاء ، فإنها ـ مهما تميزت بخصائص أخرى بارزة ، كدقة اللغة ، أو طرافة الشكل أو جودة الأسلوب ـ فإنها لا تعدّ أدباً متكاملاً وفعالاً ، لأنها تخلو من نظرة المؤلف الشخصية ، ومن قدرته على رؤية الأخرين كما يرى هو نفسه من الداخل ، ومن موهبته فى تقدير تلك القيم الداخلية التى يصعب قياسها بأجهزة الظواهر الخارجية . وإن كان فى مستطاع الكتابة الأدبية ـ الجديرة بهذا الوصف ـ أن تقدم ما هو أبعد من الرؤية الداخلية ، إلا أنها لا تستطيع أن تقدم أقلّ من ذلك ، لأن الكتابة التى تفتقر إلى الإدراك البصيرى ، ليست أدباً .

فإذا ما سلّمنا بأن رؤية الكاتب الشخصية الاستبصارية للحياة ، هى الخصيصة الضرورية لتمييز الكتابة الأدبية عن غيرها ، فهل يمكننا ـ فى ضوء ذلك ـ أن نميّز الأعمال الأدبية الرئيسية عن الأعمال الأدبية غير الرئيسية ؟أى نميّز مسرحية « مجنون ليلى » عن قصيدة فى رثاء « عبد السلام المويلحى » لأحمد شوقى ، ورواية « عودة الروح » عن أقصوصة « ليلة الزفاف » لتوفيق الحكيم ، وملحمة « الحرافيش » عن مسرحية الفصل الواحد « المطارد » لنجيب محفوظ ؟؟

قد يقال بأن الفرق فى هذا التمييز يتبدّى فى أن العمل الرئيسى ، يتوافر فيه امتداد طولى مناسب ، يفتقر إليه العمل الثانوى أو غير الرئيسى . فالملحمة ـ بلا شك ـ أطول من المسرحية ، والمسرحية أكبر حجماً من القصيدة ، والقصيدة أوسع مساحة من بيت شعرى فى الحكمة . إلا أن الحجم وحده ـ مهما بلغ ـ لا يمكن أن يكون الفارق والجوهرى بين العمل الأدبى الرئيسى ، والعمل الأدبى الثانوى أو غير الرئيسى . فقد تكون هناك قصيدة لأبى العلاء المعرى ، أعلى قيمة ، وأوقع تأثيراً من ديوان كامل لشاعر محدث مثلاً .



نجيب محفوظ

وإنما يتجلّى هذا الفارق فى أن العمل الأدبى الثانوى لا يقدمنا إلا إلى عالم الكاتب الشخصى الخاص بينما العمل الرئيسى يقودنا إلى عالم عام للجميع . فكلما رددنا النظر فى اشعار نزار قبانى - مثلا - كلما زدنا معرفة بعالمه الخاص . وعلى النقيض من ذلك مسرحيات وليم شكسبير ، التى كلما تجولنا بفكرنا فى أنحائها لا تعلّمنا عنه إلاشيئا قليلاً ، بينما تكشف لنا عن جوانب كثيرة فى عالم الطبيعة الإنسانية الذى نتقاسمه جميعًا . ولاشك أننا نجد فى أى عمل أدبى كبير - مثل « ثرثرة فوق النيل » ، أو « المرايا » لنجيب محفوظ - أشياء لاحصر لها ، مضافة إلى وجهة نظر المؤلف الخاصة ، وعالمه الشخصى .

إن رؤية الكاتب البصيرية ، تعظم وتتسع بتقمصّه لشخصيات الآخرين ، وهو فى حالة تعاطف معها ، حتى يرى الآخرين ، كما يرى نفسه . عندئذ ، يكون قادراً على أن يقدّم ماهو عالمى ، بالإضافة إلى قيمه الخصوصية ، والفردية . أى أنه لا يرينا الطبيعة الخاصة لشخص واحد فحسب وإنما يطلعنا على طبيعة الإنسان فى عموميتها وهى فى نفسه . وهكذا ، إذا كان مؤلف المسرحية ، أو الرواية ، مسئولاٍ عن أن يقدّم لنا ـ أولاً ، وقبل أى شىء آخر - رؤية استبصارية نافذة ، فيجب عليه - اذا ما أراد أن يجعل شخصياته المخلوقة والمخترعة تبدولنا حقيقة ، وقادرة على التأثير فينا على نحو قوىّ ، مثلما تؤثر الشخصيات الإنسانية التى نعايشها - أن يندمج فى مخلوقاته ، ويعيش حياتها ، ويرى العالم كما ينبغى ان تراه هى . فإذا ما نجح فى تحقيق ذلك - فسيكون - بالتالى - قادرا على أن يجعلنا - كمتفرجين ، أوقارئين - على أن نندمج فى شخصياته المخترعة . وبهذا ، فإن رؤيتنا نحن ، تعتمد فى اكتساب طبيعتها ، على رؤية المؤلف . ومن هنا ، فإن القدرة على خلق شخصيات تبدو لنا حقيقية ، وفى مكنتها أن تؤثّر فينا ، كما تؤثر الشخصيات الحيّة ، إنما هو فى ذاته دليل على أن رؤية الكاتب الفنية قد حقّقت هدفها الصحيح .

ومع هذا كله ، يجب ألاّ يغيب عن الذهن أن الثقافة المثالية لمجتمع ما ، تقوم على الاعتراف بأن رؤية الانسان الأدبية ، ورؤيته العلمية ، ليستا متنا قضتين ، وإنما مكمّلتان لبعضهما ، وأن الجمع الصحيح بينهما ، يحفز إلى الأمل فى الاقتراب من حقيقة النفس البشرية . وإذا كان الفنّ يرى الإنسان عظيمًا وجليلاً ، وله اعتباره الكبير ، وأن قيمته تتجاوز المعايير ، فإن العلم يضيف إلى ذلك رؤيته للإنسان ، كمخلوق ضعيف ، وضئيل نسبيًّا ، ويجب عليه أن يزن قدراته بحرص قبل أن يحكم على معقولية ، أو أحتمالية ، أى عمل . وإذا كان الإنسان مخلوقاً حرًّا ومسئولاً ، إلا أن حرّيته ومسئوليته محدودتان بسبب عوامل الوراثة والبيئة ، وما فيه من طاقات ايجابية ، ومواطن ضعف . وكل ذلك ، يجب قياسه بحذر ، إذا ما أريد تحقيق العداله عند مكافأته ، أو عقابه على تصرفاته . وعلى هذا ، فإن الفنّان والعالمليسا متتجين متزاحمين ، وإنما هما عاملان متساويان فى الأهمية ، يشتركان معاً فى بناء المجتمع ، وتعليم الإنسان ، عن طريق جعله يرى الآخرين ، كما يرى هو نفسه ، وكذلك عن طريق الموضوعية ، بجعله يرى نفسه ، كما يراه الآخرون ◆

إبراهيم حمادة

دراسة

هل بنى الفراعنة الكعبة ؟ !

تصحيح مغالطات

د. سيد محمود القمنى

دأب د. سيد كريم على مطالعتنا بمجلة الهلال ، بنظريته حول علاقة الديانة المصرية القديمة بديانات البدو الساميين ، وبخاصة عقائد أهل جزيرة العرب ، وهو رأى بحد ذاته يتسم بكثير من الصحة والوجاهة ، وقد ذهبت كثير من المدارس العلمية الى القول بتأثير مصر القديمة فى عقائد جيرانها ، وألف أصحابها فى ذلك مؤلفات شتى ، ولنا فى ذلك مؤلف خاص حول عقيدة الخلود المصرية ، بحسبانها النبع الأصيل لعقيدة الخلود ، التى ظهرت بعد ذلك فى ديانات حوض المتوسط الشرقى (أنظر الهامش رقم ٢) ، لكن التحفظ الأساسى على كتابات د . كريم يتأسس من البداية ، على طريقة المعالجة ، ومدى التزامه بشروط البحث العلمى ومنهجه ، وعلى مدى صدق مقدماته التى كثيرا ما أدت إلى نتائج أكثر بطلانا منها ، ولما كانت معالجة كل موضوعات السيد الدكتور المنشورة ، إطالة لا حاجة اليها ، لأنه يدور باستمرار حول فكرة واحدة وهدف واحد ، فقد تخيرنا أخطر هذه الموضوعات ، وأكثرها شمولا لأفكاره المكررة فى مختلف كتاباته ، وهو المعنون بـ « قدماء المصريين وبناء الكعبة »(١) . والغريب إنه رغم خطورة هذا الموضوع فقد مر مرور الكرام ، ولم نسمع أو نقرأ عليه تعقيباً ، على حد ما نعلم ، مما أعطى السيد الدكتور الضوء الأخضر للإستمرار والمثابرة .

وواضح من البداية أنى لن أكون مجاملا ، وفق حسابات بسيطة تماماً ، أولها أن ميدان البحث العلمى ، ميدان لا يصح فيه لفارس تجاوز شروط الفروسية ، وقواعد اللعبة ، لتحقيق قصب السبق ، وأعتذر عن استخدام تعبير (اللعبة) ، فى حديثى عن العلم وشروطه ، لأن الموضوع برمته كان عند د . كريم مجرد لعبة ، وثانى هذه الحسابات هو أن القارىء أمانة والكلمة أمانة ، وأول شروط البحث العلمى هى الأمانة ، ورغم بساطة الحسابات ، فانها لم تترك لنا بصرامة حقوقها (وهى لوجه الحق ، حق ، وأحق أن تتبع) أى فرصة للمحاباة أو المجاملة .

موجز الأمر

ويقوم مثال د . كريم على فكرة أساسية تسلطت عليه ، مفادها أن المصريين القدماء ، قد اكتشفوا مبدأ التوحيد فى العقيدة الإلهية ، منذ بداية الأسرات الفرعونية الحاكمة وربما قبلها ، ومن ثم قام يبنى على فكرته قصة ملخصها : أنه عندما قامت الثورة الكبرى فى مصر القديمة ضد الملك ، وضد الكهنة ورجال الدين ، فى نهاية الأسرة السادسة الفرعونية(٢) ، هرب كهان مدينة (منف) - ويزعم الكاتب أنهم قوماً موحدين - الى الجزيرة العربية ، حيث اكتنوا هناك بالكنية (بنى مناف) ، أو أهل منف ، بينما أطلق عليهم الفراعنة اسم (جرهم) أى مهاجرى مصر ، وأن النبى إبراهيم (ص) عندما ترك سريته (هاجر) ، مع رضيعها (إسماعيل) فى جزيرة العرب ، ووجدت نفسها وسط أعراب لا تعرف لغاهم ، لجأت الى قبائل (جرهم) المصرية ، الذين آووها ، وأمكنها التفاهم معهم ، وكان (بنو مناف أو الجراهمة) قد أقاموا فى هذا المكان بيتاً للرب هو الكعبة ، على غرار كعبتهم المصرية التى تركوها فى منف وتعرف حالياً بـ (هرم ميدوم) ، ثم يلقى القول بذكاء : « وليس هناك من شك فى أن زيارة جميع الأنبياء الى الكعبة ، ابتداء من سيدنا إبراهيم إلى إسماعيل وشعيب وموسى ، قد بدأت جميعها بعد زيارتهم لمصر ، وتفهم عقيدة التوحيد وإيمان المصريين بالبعث والحساب والآخرة وخلود الروح » ، ثم يزيد فيقول : إن إشارة النبى محمد (ص) أنه خيار من خيار ، من خيار قريش ، وأن قريشاً من كنانة ، فان كنانة لم تكن قبيلة فى جزيرة العرب كما كنا نتصور ، إنما هى مصر الكنانة ، وأن النبى (ص) يشير بذلك إلى أن أسلافه إنما كانوا مصريين .

والعجيب فى أمرى مع د . كريم ، أنى التقى تماماً معه فى مقولة : القول بهجرة مصرية إلى جزيرة العرب ، كانت سبباً فى نشوء اتجاه دينى هناك ، وقد عالجت هذا الأمر فى بحث خاص كنت أود إرفاقه بهذا التعقيب لو لا أنه سيضيف مساحة يضيق بها المتاح فى عدد واحد ، إلا أن أول ما يزعج

أى عارف بتاريخ مصر هنا ، هو قول د . كريم : ان الثورة المصرية ضد الملك والكهنة فى نهاية الأسرة السادسة ، هى التى أدت إلى هجرة أصحاب منف إلى جزيرة العرب ، وقوله بصريح العبارة أنهم أصحاب عبادة الإله (رع) ، ومصدر الإزعاج هنا هو أن منف كانت مقرا لعبادة الإله (فتاح) وليس (رع) ، وإن الإله (فتاح) قد توارى فى الظل مع مدينته (منف) بعد أن قام كهنة الإله (رع) بانقلاب دينى وسياسى فى الوقت ذاته ، واستولوا على الحكم فى نهاية الأسرة الرابعة ، وأسسوا الأسرة الخامسة الحاكمة ، واستمروا فى الحكم فى الأسرة السادسة . وكانت مدينة الإله (رع) المقدسة ، هى مدينة (أون) عين شمس الحالية ، وليس مدينة (منف) .

وبذلك تكون الثورة الشعبية التى قامت ضد الملوك والكهنة ، قامت ضد ملوك وكهنة الإله (رع) فى (أون) وليس فى منف ، ويكون الإله (رع) إله مدينة (أون) وليس إله مدينة (منف) ، مما يشير الى خلل خطير فيما قدمه السيد الدكتور لقارئه ، أما إن أراد صدق المراد ، فإن هجرة أهل منف تكون قد سبقت الثورة الشعبية بحوالى ثلاثة قرون أو أكثر ، عندما حدث الصدام بين (منف) و (أون) ، أو بين أتباع (فتاح) وأتباع (رع) ، الذى انتهى باستيلاء (رع) وأتباعه على سدة الحكم .

ومن هنا ، فاذا كنا نلتقى مع السيد الدكتور فى أمور ، فانا نخالفه فى أخرى ، وهى ليست مخالفة لمجرد المخالفة ، انما سيراً مع صحيح الأمور وتاريخيتها ، أما أشد تحفظاتنا فهى تتعلق بمدى التزام الكاتب ـ أى كاتب الحياد والموضوعية وتحرى الحقيقة ، بحيث لا يميل مع هواه كل الميل ، فيفسر النصوص على الرأى الخاص ليؤكد فكرته ، ومن هنا ، وتأسيساً على ذلك ،سنناقش ما كتبه د. كريم بمعيار واحد ، هو مدى التزام الصدق العلمى وشروط تحقيقه

الآلهة المصرية

لقد كان جميلا من د. كريم ، أن يحاول اكتشاف جديد ، يضيفه إلى مجموعة إبداعات وكشوف المصريين القدماء ، فقام بختار (مبدأ التوحيد) ليضعه من بين أول الكشوف التى وصل إليها المصريون فى منف ،منذ بداية الأسرات وقيام الدولة المركزية ، أى منذ حوالى خمسة آلاف عام مضت ، وبذلك يؤكد فى موضوعه أنهم كانوا أساتذة عرب الجزيرة فى ذلك ، عبر الأنبياء الذين زاروا مصر وتعلموا فيها التوحيد ، ثم عادوا يعلمونه فى جزيرتهم ، وعبر الهجرة الكبرى لكهان منف بعد الثورة إلى الجزيرة .

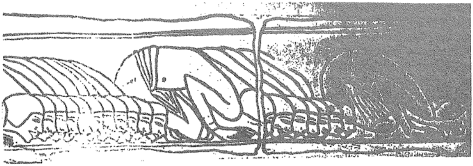
والسيد الدكتور لا شك بمقصده يريد أن يرفع أكثر من شأن قدامى المصريين وينزع عنهم شبهة التعدد فى العبادة ، وهو فى ذلك يبرهن على وفاء لمصر وحب نادر المثال مشكور ، لكن البحث العلمى شيىء ، ومعانى الحب والكره والوفاء أو عدمه ، شيء آخر ، لا مكان لها فى قاموس البحث العلمى ،ولعله لم يغب عن بال السيد الدكتور أن مصر العظيمة بأفضالها على الإنسانية ،وبكشوفها فى مجال الفكر والتحضر ، ليست بحاجة إلى محاولات جديدة كأن تكون أصل التوحيد الإبراهيمى ، خاصة أن المصدر الأقدم عن رواية النبى إبراهيم ورحلاته وعبادته (أقصد التوراة ، وكانت المصدر الوحيد فى ذلك حتى مجيىء الإسلام) ليس فيها ما يشير الى عبادة واحدة ، ولا تشير التوراة فى قصتها عن النبى إبراهيم وعهده إلى اله واحد ، بل إلى (إلوّهيم) أى مجموعة الآلهة ، ولم نعرف عن النبى إبراهيم أنه كان موحداً إلا عندما جاء القرآن الكريم ، وأوضح أن إبراهيم النبى هو أصل التوحيد الحنفى .

نعم ولا شك أن القول بكشف المصريين لهذا المبدأ الدينى الذى يمركز العبادة فى ذات واحدة ، ينسب لهم قصب السبق فى أمر هو من الفتوح المبينة ، لكن المشكلة أن ذلك لم يحدث ، وإن كان قد حدث فلم يحدث إلا بعد ذلك بقرون فى عهد إخناتون على ما يزعم البعض ، هذا إضافة إلى د. كريم لم يكن موفقاً كل التوفيق وهو يحاول ذلك .

ولعل أول ما يعترض مقولة د. كريم ، القائلة : إن أهل منف فى الأسرة القديمة أول الموحدين ، هو أن المصريين القدماء لم يعرفوا التوحيد بالمعنى المطلق الذى عرفناه فى الاسلام ، (الذى يقصده د. كريم) طوال تاريخهم الدينى الطويل ، فكانت الآلهة تربو على المئات ، (آلهة أقاليم ، وآلهة مدن ، وآلهة عواصم ، وآلهةللدولة ، وآلهة لقوى الطبيعة ، وآلهة للملوك ، وآلهة للشعب) تنطبع بوجه عام بالشكل الطوطمى الممثل فى رأس الحيوان على الجسد الآدمى ، وكان واضحاً أن المصريين قد توقفوا عن تطوير شئون الآلهة ، ولم تشكل المسألة بالنسبة لهم قضية شاغلة ، بعد أن انصرفوا إلى : أمرين الأول : هو البناء السياسى والحضارى وتأمين الحدود عسكريا والتقدم العلمى الدنيوى والثانى : هو التجهز لعالم آخر مقبل يجازى فيه الإنسان على ما أتاه من أعمال فى دنياه ، وكان هذا المبدأ الثانى بدوره مسألة حضارية ملحة ، حيث يقوم التعامل الإجتماعى بمقتضاها على أسس خلقية تضمن للمجتمع سلامته وتماسكه وأمنه ، كى ينصرف أكثر إلى شئون الارتقاء بدولته وبحياته الأرضية ، هذا إضافة إلى العامل البيئى الذى ارتبط به التعدد وسنناقشه بعد قليل .

ولعل د . كريم لم يقصد بالتوحيد ما عرفه المصريون بإله الدولة ، فهو لم يكن بالمرة توحيداً إنما اعتراف بسيادة إله الدولة على بقية الآلهة الاقليمية . تدعيما لمركزية الحكم ليس إلا ، وحتى هذا الإله السيد كان يتغير مع تغير الدولة الحاكمة ، فهو بداية كان حور ، ثم فى الدولة القديمة فتاح ، ثم اتوم رع ، ثم فى الدولة الوسطى الإله آمين أو آمون المندمج برع ، بل وكان هذا إله السيد يدخل باستمرار كضلع أكبر فى أسرة ثالوثية (أب وأم وابن) ، وهو أمر طبيعى يتسق وفكر الإنسان فى المراحل الأولى من تطوره ، عندما كان يتصور الإله على شبهه ومثاله ، ويسلك مثل سلوكه ، ويتزوج ، وينجب ، ثم يدخل هذا التثليث فى تتسيع . فتكونت المجامع الإلهية الكبرى من التاسوع ، حتى كان لكل مدينة تثليثها وتتسيعها الخاص ، ولم يكن الإنسان فى باقى أنحاء المعمورة أكثر توفيقاً من ذلك ، فرغم استفادة اليونان والرومان من علوم الشرق وبخاصة مصر ، وكان يفترض فيهم إرتقاء أكثر سيراً مع سنة التطور ، ولما ورثوه من تراث ثقافى عن مصر ، فانهم فعلا تقدموا وكونوا إمبراطوريات عظمى ، وأضافوا للإنسانية رصيدا جديداً ، ومع ذلك كانت آلهة الأولمب بالمئات إضافة إلى كم هائل من مغامرات الآلهة . كان يتلى هناك بكرة وأصيلا .

لكن يبدو أن د . كريم قد رأى فى التعدد لدى المصريين مثلبة ونقيصة تعيب بقية علومهم وفنونهم ، فأراد أن ينزههم عنها ، وغاب عنه أن ذلك كان أمرا طبيعيا سواء كان آلهة بالمئات ، أم تثليثا أم تتسيعا ، أم



صلاة الجماعة وصفوف المصلين خلف الإمام ــ نقوش على أحجار معبد إخناتون

تسبيعا كما حدث لدى الرافدين من قدامى السامين ، ولم يكن له أى أثر مباشر فى تخلف اجتماعى أو حضارى بل كانت مصر رائدة فى كافة الميادين العلمية ، بينما كان الآخرون فى بداءة بداوتهم ينعمون (من الأنعام) أو على الأصح يتمرغون ، أيا كانت ادعاءاتهم ، ولعله يعلم أن العالم المتقدم اليوم ، سواء فى الغرب الذى يعتقد بالتثليث ، أو فى الشرق الذى يدين بالاشتراكية العلمية ، يسمى العالم المتقدم ، لا نجازاته فى العلوم الدنيوية ، ولو قسناه بمنطق د . كريم ، لكان أشد العوالم تخلفاً . أو يصبح واجباً عليه إثبات أن الأمريكان والسوفيت موحدين !! وهو أمر لاشك عسير .

التوحيد والتعديد

وكانت فكرة التوحيد فى مصر فكرة طارئة ، وحالة واحدة ونادرة ، حدثت فيما يزعم بعض الباحثين ، إبان حكم الفرعون الشاب (إخناتون) ، وانطفأت سريعاً ولم يمض عليه فى الحكم سبع عشرة عاماً ، وانقضى أمرها وأنتهى ، بعد ثورة قضت على حكمه ، ولم يعرف مصيره بعدها ، ويذهب د . كريم وراء هذا المذهب ، وهو فى ذلك معذور ، لأن ذهابه كان وراء الرأى السائد والاتجاه الغالب بين الجمهرة ثم هو يضيف إلى حديثه عن التوحيد الإخناتونى لوحة جميلة للفرعون يسجد إماما وخلفه صفوف الساجدين ، ولكن الذى لم يلحظه د . كريم وهو يدلل باللوحة على معنى التوحيد ، أن السجود معروف فى غالبية الأديان ، لدى عبّاد مظاهر الطبيعة والوثنيين ، وليس سمة خاصة بطقس الصلاة لدى الموحدين وحدهم ، والعجيب فى أمر إخناتون (وليس بعجيب) أن تفرغه لعقيدته لم يجن على دولته الإمبراطورية سوى الانهيار ، بعد أن انصرف عن شئون دولته الدنيوية ، وما تحتاجه من فنون سياسية وعسكرية وإدارية إلى تصوفه وغيابه عن واقع دولته فى غيبوبة غيبية وبعد أن ترك له أجداده إمبراطورية تمتد من الجندل الرابع جنوباً فى العمق الأفريقى إلى تركيا وأرمينيا شمالا ، إلى إيران شرقا ، فقد حلّت بركات الفرعون الشاب بعد أن تفرغ لشئون الدين ، وصم أذنيه عن نداءات الاستغاثة التى كانت تصله من الحاميات المصرية فى بقاع الإمبراطورية تباعاً ، والتى حفظتها لنا رسائل تل العمارنة ، تجار بطلب العون ، ضد الثورات الإقليمية التى أخذت تنهش جسد الإمبراطورية وتقتطعه جزءاً فجزء ، وصاحبنا لاه فى دروشته الغيبية عن غرور الدنيا ، حتى عادت مصر من بعده تنكمش داخل حدودها الدولية مرة أخرى[٣] .

لكن الأعجب من كل هذا هو الإصرار على أن أخناتون كان موحدا توحيداً مطلقاً ، وهو أمر يثير الشك فيمن يذهبون هذا المذهب ، من أصحاب الرأى الذين تابعهم د . كريم ، **لأن التدقيق فى منمنمات هذه العقيدة وفسيفسائها ، يكشف أن كل أشعار إخناتون وأناشيده ، تشير إلى اعتقاده الجازم أنه هو شخصيا ابن الإله (آتون) ، وأن فيه** قد حلّت قدرات هذا الإله وبركاته[٤] ، كما أن هناك شواهد قاطعة على تقديس الثور المنفى فى مدينة إخناتون ، التى أطلق عليها اسم (أخت آتون) .[٥] أما الشك فمدعاته عندنا هو إن إخناتون قد تربى فى طفولته خارج بلاده مصر عند أخواله الساميين فى بلاد ميتانى[٦] (كانت أمه ساميه ، ترجم اسمها عن المصرية تاى ، ونرى صدق الترجمة ضى أو ضياء) ، وأن عاد إلى مصر عند موت أبيه ليتولى الحكم ، ومن هنا كانت جنسيته مصرية ، أما ثقافته فسامية ، ويبدو أن ذلك هو الدافع الخفى الذى دفع الباحثين للتغاضى عن عبادة الثور فى أخت آتون وتأليه إخناتون لنفسه ، وإغفالهم المتعمد لذلك ، بحسبانهم الساميين أصحاب الإكتشاف التوحيدى ، بينما كل ما فعله إخناتون فى رأينا هو محاولته تسييد إله سامى غريب على مصر ، اعتاد عبادته فى ميتانى هو المعروف بأدونيس[٧] ، أو باللسان المصرى الأرق (أتونيس) ، وأصله (آدون) أو (آتون) ، ويبدو أن المصريين قد رأوا فى ذلك خيانة لآلهة البلاد الوطنية التى عادة ما كانت ترتبط بمعنى المواطنة وبالوطن ذاته ، ومن ثم كانت عبادة آتون خيانة عظمى استوجبت الثورة على البدعة الوافدة ، التى لم تكن ثورة من وثنيين مصريين متخلفين ، على ديانة راقية بدوية سامية موحدة ، كما حاولوا تصوير الأمر ، واستحق إخناتون بعد ذلك أن يلقبه مواطنوه (مجرم أخت آتون) ، أما تلاميذ المدارس فقد ظلوا زمانا يتدربون على كتابة مواضيع إنشاء عن (الخائن من أخت آتون)[٨] .

ولعلى أكون مخطئا ، وربما أكون مصيباً ، عندما أطرح تصورى لمسألة التوحيد والتعدد فى التاريخ الدينى ، مرتبطة بالظرف البيىء ، لكنه اجتهاد شخصى يصح قبوله



ثالوث معبودات منف ، الله الظهور والخصب والتناسل .....

أو رفضه ، ويقوم هذا التصور على الفصل والتفريق بين البيئة الزراعية النهرية ، والبيئة البدوية الصحراوية ، ففى البيئة الزراعية تتعدد أشكال الطبيعة ومظاهر الحياة تعدداً ثريا هائلا ، (أنهار دافقة ، شلالات ، أحجار جامدة ، شجر ، طيور ، حيوان نافع ، حيوان ضارى ، كائن ضخم قوى ، حشرة ضعيفة صغيرة ، موسم خصب ، موسم جفاف ، أصوات وضجيج من كل نوع ، سيمفونية نعرفها نحن أهل الوديان الخصبة ، تضج بالنقيق والعواء والثغاء والتغريد والهدير) .

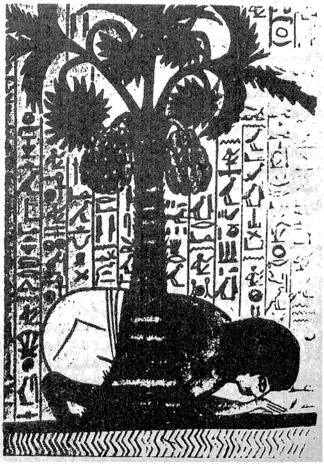
وفى المقابل نجد البيئة الصحراوية ضنينة بالشكل واللون والصوت ، مظاهر الحياة محدودة وتكاد تنعدم ، فالصحراء تترامى أطرافها دون طارىء جديد فهى رتيبة الوقع متشابهة دائما ، مشهد واحد باستمرار ، ولون واحد باستمرار ، أصفر مسترخى يتمطى فى كثبان متلوية ، وزمن هادىء التوقيع ، نادر المفاجآت ، والإيقاع الدائم تثاؤب وقيلولة فى صمت ممتد أبدا ، ومن هنا نزعم أن العامل البيئى أدى دائما بالبدو الى نظرة مصبوغة بالتوحد والوحدانية ، مقابل أثر التعدد الهائل للحياة وصخبها فى الحياة النهرية الزراعية ، مما دعى إلى اقتراب البدوى من معنى الواحد مقابل المتعدد عند المزارع .

ومع ذلك عندما كانت تتعدد المظاهر ، كان البدوى يعدد ، فهو مرة يعبد التيس ، ومرة يسجد للصخر ، ومرة يثور البركان فيسجد للبركان مرتعدا ، لكنه كان التعدد البسيط السهل ، بما لا يقارن بمظاهر بيئة المزارع الضجوج الخجوج المتغيرة المتلونة دوما ، وما كان أسهل أن يكتشف البدوى قيمة خروفه ، وأهمية القمر فى ليل الصحراء الصامت المفزع ، فيقرن بين قرنى الخروف وقرنى الهلال ، فيسجد عابدا ، ويهتف الباحثون : مهللين لقد تم التوحيد ، وأصبح الخروف قمرا ، فى أقنوم واحد !!

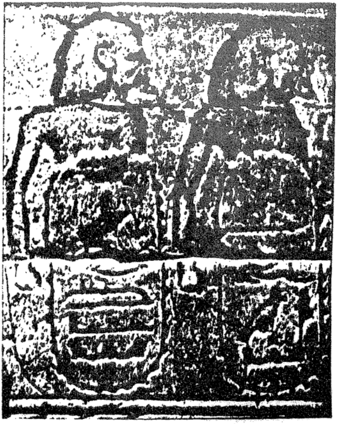
مغالطات

ويبدو أن د . كريم لم تتقبل نفسه أن تكون هاجر مجرد جارية ، منحها فرعون مصر للنبى ابراهيم ليتسرى بها ، على ما جاء فى التوراة ، ولا نعلم هل كان ذلك ترفعا بها عن ذلك ، أم ترفعا بالنبى عن معاشرة الجوارى ؟ وكليهما كان واقعا فى العهود الخوالى . فلم يكن هناك حرج على الأنبياء والمؤمنين من إتيان ملك اليمين والتسرى بالسرارى والإماء ، لكن د . كريم يعامل الماضى بذوق الحاضر ، فيؤكد أن هاجر كانت إحدى أميرات البيت المصرى المالك ، فى الأسرة الثانية عشر الفرعونية ، حوالى عام ١٨٩٠ ق . م ، بالتحديد والتدقيق والتمحيص والتفحيص المبين ، ثم لا يعطينا أى إفادة بالمرة عن مصدر هذا اليقين ، ولا من أى مصدر أثارى أو أركيولوجى استقاه . ونؤكد له ، ولقارئنا الذى نحترمه ونحترم وقفته لمطالعتنا أنه ليس هناك مصدر أثارى واحد يقول ذلك ، ولم يعثر حتى الآن على وثيقة مصرية واحدة تشير إلى النبى إبراهيم وإلى زيارته مصر ، لا من قريب ولا من بعيد ، ولا بالرمز ، ولا بالاشارة ، ولا حتى بنص يحتمل التأويل ، كما لم تشر النصوص المصرية إلى دخول اليهود مصر زمن النبى يعقوب ، مع ولده النبى يوسف ولا حتى لموسى ، ولا لرحلة الخروج الشهيرة فى التوراة ، وهو أمر أثار حيرة الباحثين طويلا حتى اليوم ، وكتب فى ذلك مصنفات شتى لعلماء أجلاء . لم يستطع واحد منهم أن يعطى مثل جزم د . كريم الواثق القطعى هذا . ونحن بالطبع لا ننكر أن ما جاء فى قصص الأنبياء وزيارتهم لمصر قد حدث ، لأن ذلك أمر يعد لدينا بدهية تتأسس على إيمان راسخ بالكتب السماوية ، لكن ما ننكره هو الادعاء بما لم تكشف عنه آثار مصر حتى الآن ، وما نستنكره هو أن يقدم لنا د. كريم ذلك فى صيغة التقرير ، فى حين كان يجب عليه تقديمه فى صيغة التقدير ، كرأى وتقدير شخصى ، وحتى الرأى الشخصى لا يلقى على عواهنه دون توثيق أو مبررات كافية .

ثم يجازف الدكتور مجازفة مفزعة حقا ، تصيب الباحث بهلع شديد ، فيرفق بموضوعه لوحه فرعونية تصور شخصيات توضح سيماهم أنهم من البدو الساميين ، وسبق لى أن لاحقت هذه اللوحة فى المصادر ، فلم أجد عليها تعليقا أكثر من كونها شخصيات بدوية سامية فى مصر ، لكن الأخ الدكتور يعلق بالقول الجهير : « سيدنا إبراهيم عليه السلام ، لوحة اكتشفت فى حفريات مدينة منف حيث زار معابدها ، وتزوج الأميرة المصرية هاجر عام ١٩٨٠ ق . م » وهكذا ، وببساطة يتصورها هينة ، هان معها عقل القارىء عنده ، يلقمه الأقصوصة وهو يطالع بحسن



أول سجود وركوع فى تاريخ الأديان .



« سيدنا ابراهيم عليه السلام » — لوحة اكتشفت فى حفريات مدينة منف ، حيث زار معابدها وتزوج الأميرة هاجر المصرية ، عام ١٨٩٠ ق . م

نية وثقة ، ليؤكد فكرة ، هى لوجه الحق جميلة ، لكنها لوجه الحق أيضاً قد صيغت بأسلوب أقل ما يوصف به أنه نوع من الـ (فهلوة) وغير جميل .

ولا يقنع د . كريم بذلك ، إنما يتمادى ، فيعرض لنا صورة لهرم (ميدوم) الواقع غربى مدينة الواسطى (تبعد عن القاهرة ٩٠ كم جنوباً) ، المعروف بالهرم الكاذب لضآلة الكشوف فيه ، مقارنا بلوحة للكعبة المكية ، مع التعليق على صورة هرم ميدوم بالقول : كعبة منف ، هرم ميدوم الكاذب ، بناه الملك سنفرو مؤسس الأسرة الرابعة ، بنى قبل الهرم الاكبر كرمز لإله التوحيد رع ، كان ثالوث معبوداته أليت وعيزت ومنى « . ولا ندرى كيف ساغ له أن يتحدث عن توحيد وتثليث فى آن معا بل وتربيع بأضافة كبيرهم (رع) . ثم يضيف معقباً : « وعندما وصل بنو مناف أو جرهم إلى أرض مكة ، أقاموا بيتا للرب مماثلا لمعبدهم الجنائزى بمنف ، الذى يطلق عليه حالياً هرم اللاهون ، الذى بناه الملك (سنفرو) مؤسس الأسرة الرابعة ليكون كعبة للتوحيد » .

والآن خلط د . كريم الاوراق جميعاً : فاصطلاح المعبد الجنائزى شيىء ، والهرم شيىء آخر ، وهرم منف شيىء ، وهرم اللاهون شيىء ثان ، وهرم ميدوم شيىء ثالث فهرم اللاهون يقع قرب هوارة من أعمال مدينة الفيوم الحالية ، وهرم ميدوم علمنا أنه يقع قرب مدينة الواسطى ، وكليهما غير هرم منف المعروف بهرم سقارة المدرج الذى بناه الملك زوسر ، مؤسس الأسرة الثالثة حوالى عام ٢٨٠٠ ق . م [٩] .

وما يبدو لنا الآن هو ان د . كريم عمد إلى خلط الأوراق كلها بسرعة خاطفة . وهو عالم بما يفعل تحقيقاً لهدف مقصود ، هو أن ينقل هرم ميدوم إلى منف ليصبح هو الهرم المنفى بدلاً من هرم سقارة ، وذلك عبر ورقة ثالثة هى هرم اللاهون ، بحيث يصبح هرم اللاهون هو (الجوكر) ، الذى يصرف انتباه المشاهد (آسف : أقصد القارىء) عن الورقتين الآخريين فى الثلاث ورقات (هرم ميدوم بالواسطى وهو المقصود وعليه العين ، هرم سقارة وهو هرم منف الحقيقى وهو المطلوب نسيانه ، هرم اللاهون بالفيوم وهو الجوكر المستخدم لإرباك الصيد : أسف : أقصد القارىء) وقبل أن يفيق القارىء لما حدث ، يمد يده يريد ورقة الهرم المنفى ، فيطالعه هرم ميدوم بدلا من سقارة ، فيسلم القارىء بعد أن تحول الأمر إلى (فزورة) محيرة ، فينسى سقارة ولا يذكر سوى ميدوم ، وبقدرة قادر ينتقل هرم ميدوم إلى منف ، وينتهى دور هرم اللاهون عند هذا الحد بعد انتفاء الحاجة إليه ويدور عقل القارىء فى الطريق المرسوم له بعد أن أصابه الدوار (ويقنع بأن الذى عدى البحر ولم يبتل ، ليس موسى ، إنما العجل فى بطن أمه) !! . ويحقق الدكتور ما يريده ، وما يريده هو ميدوم بدلا من سقارة هرما لمنف ، لا لشيىء إلا لأن صورة هرم ميدوم تشبه الكعبة ، وهو شبه لا يمكن لمسه فى الواقع ، إنما يمكن تمريره عبر صور مطبوعة غير واضحة ملتقطة عن بعد ، تزيد فى ضبابيتها عوامل الطبع أو الطبخ ، ومع الطبخ لا يأكل القارىء ملبن إنما يأكل مقلب .

وهرم ميدوم مصاطب تهدم أعلاها ، إضافة إلى أنه التكعيب ، وكان للعوامل الجوية وللتعرية أثرها فى تأكل الطبقة الملساء من صفائح الجير الأبيض التى تشكل كسوة للأحجار ، وقد حدث التأكل على شكل شريط عند الثلث الأعلى من الهرم ، فبدا لعيون د . كريم شبيها بالشريط الذى يحيط بالثلث الأعلى من الكعبة ، أو بالأحرى بالثلث الأعلى من كسوة الكعبة ، وهو عمل فنى حديث جداً قام به المصريون المحدثون المسلمون ، عندما كانت مصر ترسل للكعبة كسوتها ، وكان الغرض من هذا الشريط غرضاً جمالياً فنياً بحتاً ، كتبت عليه آيات من القرآن الكريم ليس أكثر ، ولم يكن أصيلا فى بناء الكعبة ذاتها ، ومن هنا قام د . كريم بمجازفته الهائلة ليقول : إن الكعبة أنشأها أهل منف المهاجرين فى الحجاز على غرار كعبتهم المنفية (هرم ميدوم) الذى ليس أصلا فى منف ، إنما فى الواسطى ، ولا هو بكعبة ، إنما مثوى لجسد الملك (والمصادفة الطريفة هنا انى من مواطنى مدينة الواسطى أصلا ، وحلى لى أن أزور غرفة المدفن الملكى مجددا ، عند معالجة الموضوع ، وكتبت هذا الجزء وأنا جالس فى استراحة هرم ميدوم أطالعه عن كثب ، أقلب أمره وأتساءل : هل ظلمه د . كريم أم أنصفه ؟ لكنى على أية حال لم أجازف بقراءة الفاتحة على روح الملك) .

رمسيس يؤمن أخيراً

وطوال موضوعه يقدم د . كريم الفكرة الجميلة ، ثم لا يلقيها فى صيغة الإحتمال أو الظن ، إنما يؤكدها ، وحتى يكتسب لها ثقة القارىء ، يقدم لها الدعم من نصوص

أشارية ، لكنه للأسف يتدخل فى النصوص ، ويردف بها ما ليس فيها ، ويقولها ما لم تقل ، ليكتسب لرأيه ثقة القارىء المسالم ، وهو ما فعله مع الحكيم (آيبوور) ذلك الحكيم المصرى العظيم ، الذى بلغت حكمته وشهرته حدا دفع برستد إلى وصفه بالنبى[١٠] ، وهو إذ يختار رجلا محل ثقة واحترام مثل (آيبوور) ، يقول : ويضيف آيبوور كيف هرب أهل منف إلى الصحراء الشرقية وجنوب الوادى » ثم يردف مستمرا كما كان الحديث لم يزل لأيبوور « وعبروا البحر إلى الجزيرة العربية ، حيث أطلق عليهم هناك اسم بنى مناف أو منف » ؟ ! وهكذا ورغم جمال فكرته واحتمال صدقها ، يدمر الأمر كله بنسبه كلام للرجل الحكيم ، هو منه برىء .

وحتى يزيدنا السيد الدكتور تحسراً على جمال أفكاره ، وامكان اثبات صدقها بالأسلوب العلمى ، يضيف من عندياته القول : إن فرعون موسى المعروف بأنه رمسيس الثانى (وبالمناسبة هذا فرض مررته الكتابات الصهيونية ولم يتأكد صدقه العلمى) ، كانت له زوجة مؤمنة موحدة ، فأرسلت مع قائد الجيش المصرى الذى كان بدوره مؤمنا موحداً ، كسوة إلى الكعبة ، صنعت خصيصاً لهذا الغرض ، وقد حدث هذا الأمر سراً بالطبع ، لأن زوجها رمسيس الثانى كان كافراً أثيماً (ولا يغيب عن القارىء أنه هو الفرعون الذى ترك لمصر أهم الأعمال المعمارية والفنية العظيمة وصاحب غزوات وفتوحات تحسب لمصر كلها) ، وهكذا يكون المصريون قد بدأوا صناعة كسوة الكعبة وإرسال المحمل للحجاز من ألوف السنين ، ولا مانع أن نتخيل هنا (ليلى مراد) تلبس تاج القطرين ، وتغنى على صوت الدفوف وهى تودع قائد الجند : (يا رايحين عند النبى الغالى ، هنيالكم وعقبالى) ؟ ، وندخل مع د . كريم إلى تمثيلية رمضانية ، يتسلط فيها فرعون الجبار ، وتلتقى فيها الزوجة الملكية سرا بأخيها فى الإيمان ، قائد الجند المغوار ، ويتعاهدا عند أستار الكعبة فى حب الله ، وحتى تأتى النهاية السعيدة ، فان حبكة الدكتور كريم الدراماتيكية استلزمت أن يخالف حتى النص الدينى ، ويؤكد أن رمسيس الجبار قد أكرمه الله بالإيمان بعد أن رأى معجزة فلق البحر بالعصا ، فنجا من الغرق والحمد لله .

ثم وفى نهاية موضوعه ، يقول بذكاء أريب : « . . وبعد ، فهذه مجرد آراء تاريخية قد يصح بعضها ، ويخطىء بعضها ، ولكن فى قراءتها فائدة » وبذلك يعتذر مقدما لمن يكتشف أمرا فيؤكد أنها (مجرد اراء) ، والرأى يحتمل الصواب والخطأ ، لكنه يثنى للقارىء العادى المستسلم ليكمل عملية الحقن قائلا : انها مجرد آراء ، ولكنها (تاريخية) ، حتى يثبت الأمر عنده ، ثم يصيب هدفا ثالثاً (سيرا على سنة الثلاث ورقات) فيحقق لنفسه أهم صفات العالم وهى التواضع ، متصوراً ذلك يعفيه من المآخذ .

ولوجه الحق فلا شيىء خاص بيننا وبين الرجل إلا الحرص على القارىء الذى يتلقى المعلومه بحسن نية وثقة فى الكاتب ، والحرص على سيادة المنهج العلمى وشروط البحث العلمى دون الأشخاص ، خاصة فى ظروفنا الحالية ، ومحاسبة من يتخطاه حتى لو كان الغرض نبيلا وجميلا ، فالغاية لا يمكن أن تبرر الوسيلة خاصة فى مجال البحث العلمى ، ونحن أشد ما نكون حاجة إلى الصدق العلمى ، فان ذهب بدوره ، فكل إذن إلى ضياع .

ومرة آخرى أكرر للسيد الدكتور أنه ليس من الضرورى أن يكون التوحيد هو المجد الذى يجب أن تكون مصر قد اكتشفته ، فمجد مصر لا ينكره إلا حاقد أو متجاهل أو كليهما ، وهو إنكار لا يشكل أية قيمة ، لأننا نعلمه اعترافاً بدواخلهم ، وعجزا فى طوايا ضمائرهم ، وقصور فى هممهم ، وشللا قعيدا فى تاريخهم ، هذا ان كان لهم تاريخ ◆

الهوامش

١ - د. سيد كريم : قدماء المصرين وبناء الكعبة ، مجلة الهلال ، فبراير ١٩٨٢

٢ - يفترض د . كريم أن الثورة المصرية الأولى فى العصور القديمة قد حدثت إثر انهيار الدولة القديمة أى بعد سقوط الأسرة السادسة ، سيرا مع الافتراضات الشائعة ، ولنا فى ذلك اجتهاد يعود بزمن الثورة إلى ما قبل ذلك ، بل ونعتبر أن هذه الثورة كانت سببا فى سقوط الدولة القديمة ، وليست نتيجة لها ، إرجع إلى كتابنا (أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة) صادر عن دار فكر للنشر وقد ناقشنا فيه مسألة التوحيد باستفاضة بخاصة فى الفصلين الأولين .

٣ - لا يخلو مصدر تناول مصر القديمة إلا وأسهب فى الحديث عن دور إخناتون فى ضياع الإمبراطورية ، ومثالا لذلك مصر الفراعنة لجاردنر ، والحضارة المصرية لجون ولسون ، وفجر الضمير لبرستد ، ومصر والشرق الأدنى القديم للدكتور نجيب ميخائيل وغيره كثير .

٤ - من النماذج التى يزهو فيها إخناتون بنبوته للإله آتون (على سبيل المثال)

لقد خلقت الناس
ليعيشوا من أجل ابنك
الذى خلق من أطرافك
ذلك الملك الذى يعيش فى الحقيقة

أو

طالما أبى آتن يعيش
فانى ساقيم اخت آتن
لأبى آتن

أو وصف وزير خارجيته له بقوله :

أنت الذى يشكل الإنسانية
ويهب للأجيال حياتها
ثابت ثبات السماء
التى يعيش فيها آتن

إرجع إلى فليكوفسكى : أوديب واخناتون ، ترجمة فاروق فريد ، وزارة الثقافة دار الكاتب العربى ص ٥٨ : ٦٠

٥ - يقول جاردنر : « وهناك اشارة غريبة جاء فيها أن عجل منف فى هليوبوليس يجب أن يدفن هو كذلك فى آتون ، وهى دلالة آخرى على اعتماد الآتونية الجديدة على واحدة من أقدم العبادات فى مصر » وكان وضع خراطيشه بجوار خراطيش آتون تدل على أنه كان لا ينفر اطلاقاً من ادعا نصيب من ألوهية أبيه المقدس » أرجع إلى سير ألن جاردنر فى كتابه مصر الفراعنة ترجمة د . نجيب ميخائيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٢ ، ١٩٨٧ ، القاهرة ص ٢٤٨ و ٢٥٥

٦ - عن تربية اخناتون فى ميتانى إرجع إلى فليكوفسكى فى المصدر المشار إليه آنفا .

٧ - عن الإله ادونيس أرجع إلى موضوعنا (إلهة الجنس والزهرة - آفاق عربية ، عدد ٩ - ١٩٨٢ بغداد) وإلى موضوعنا (البعد الاسطورى للشيطان فى التراث الشرقى) مجلة فكر للدراسات والأبحاث ، العدد ١٠ ، القاهرة .

٨ - « ظل جيلان بعد اخناتون يشيران إليه : العدو من اخت آتون » جاردنر المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

٩ - انظر الموسوعة الأثرية العالمية ، الهيئة العامة للكتاب ، ص ٤٤٩ .

١٠ - جيمس هنرى برستد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، ص ٢٠٧ .

دراسة

قراءة للغة الرمز فى رواية فرانز كافكا « المحاكمة »

بقلم : إيريك فروم
ترجمة : ابراهيم قنديل

ترجمة القسم الخامس من الفصل السابع من كتاب ايريك فروم « اللغة المنسية » الصادر عن جروف برس - نيويورك - الولايات المتحدة الامريكية Erich Fromm, The Forgotten Language, Grove Press — New York — U. S. A., 1957

تعد رواية المحاكمة لفرانز كافكا نموذجاً مجسداً للعمل الفنى المكتوب بلغة الرمز . وكما هو الحال فى الكثير من الاحلام ، يبدو كل حدث فى هذه الرواية واقعياً ومحدداً ، فى حد ذاته ، على حين يبقى مجموع الأحداث خياليا وغير ممكن ؛ ولذلك يتعين علينا ، كى نفهم الرواية فهما أعمق ، أن نقرأها بمنطق الاصغاء إلى حلم .. حلم معقد طويل تشغل أحداثه الخارجية حيزاً من المكان والزمان ممثلة لاحاسيس وأفكار الحالم (الذى هو فى موضوعنا هذا « ك » ، بطل الرواية) .

تبدأ الرواية بعبارة مثيرة للاستغراب إلى حد ما : « لابد أن أحدهم قد لفق بعض الاكاذيب حتى يقبض عليه دونما جرم ، ذات صباح طيب كهذا » .

إن « ك » ، كما يمكننا القول ، يبدأ الحلم بإدراك أنه مقبوض عليه . ما الذى تعنيه كلمة مقبوض عليه [تعتبر كلمة « مُوَّقف » كما تستخدم فى بعض الاقطار العربية بمعنى « محبوس » « معتقل » أو « مقبوض عليه » هى الترجمة الافضل لكلمة arrest الانجليزية فى هذا السياق - المترجم] فالتوقيف يعنى الاحتجاز لدى الشرطة وبمعرفتها ، كما يمكن أن يعنى أيضاً ايقاف النمو ، وعلى حين يستخدم النص الظاهر للقصة كلمة « مُوَّقف » (معتقل) بالمعنى الأول فإن مغزاها الرمزى يجب أن يفهم على ضوء المعنى الثانى للكلمة ؛ إن « ك » يدرك أنه معتقل وموقف فى نموه وتطوره الشخصى .

ويوضح لنا كافكا من خلال فقرة صغيرة رائعة لماذا اعتقل « ك » ، حيث تكمن الاجابة فى الطريقة التى قضى بها « ك » حياته : « لقد إعتاد « ك » أثناء هذا الربيع قضاء امسياته على النحو التالى : بعد انتهاء العمل اليومى ، وكلما كان ذلك ممكنا - حيث أنه يبقى بمكتبه حتى التاسعة مساء ، يقوم بنزهة قصيرة سيراً على الاقدام ، بمفرده أو مع بعض من زملائه ، ثم يتجه بعد ذلك إلى مشرب يجالس فيه مجموعة من رواد المشرب العجائز حتى الحادية عشرة . غير أن هذا الروتين لم يخل من استثناءات . . فمرة يدعوه مدير البنك ، رئيسه فى العمل الذى يقدر كفاءته واجتهاده ، إلى نزهة بالسيارة أو إلى العشاء بفيللته ؛ ومرة ، كل أسبوع ، يذهب إلى « إلزا » ساقية الملهى*الليلى التى تستقبل زوارها فى الفراش خلال ساعات النهار حيث يشغل العمل بالملهى كل وقتها طوال الليل حتى الصباح . . » .

إنها حياة منمطة فارغة ، مجدبة ، وخالية من الحب وغير مثمرة ؛ لقد كان معتقلا بالفعل قد سمع صوت ضميره يخبره بذلك وبالخطر الذى تهدد شخصيته .

ثم تخبرنا الجملة الثانية أن الطاهية التى تعمل لدى صاحبة البيت ، والتى اعتادت أن تحضر له إفطاره دائماً فى الثامنة ، لم تظهر هذا الصباح ، الأمر الذى لم يحدث من قبل . تبدو تفصيله كهذه عديمة الاهمية ؛ كما أنه من غير المناسب فى حقيقة الامر ذكر مسألة تافهة كمسألة فطور « ك » هذه بعد خبر اعتقاله المروع . ولكن هذه التفصيلة غير الهامة ظاهرياً ، وكما فى الكثير من الاحلام ، تكشف عن أبعاد هامة فى شخصية « ك » . إنه رجل ذو « توجه إستقبالى » ، تركزت كل مكابداته فى الرغبة فى التلقى من الاخرين - وليس العطاء على وجه الاطلاق ؛ إنه عالة على الاخرين الذين يتعين عليهم إطعامه ورعايته وحمايته . إنه لا زال طفلاً معتمداً على أمه - ينتظر منها اعطاءه كل ما يريد ، يستخدمها ويستغلها ؛ وقد كان اهتمامه الاساسى ، مثله مثل كل من يشاركونه نفس هذا التوجه ، هو أن يكون لطيفا حتى يعطيه الناس ، والنساء منهم على وجه الخصوص ، ما يحتاجه ؛ كما كان خوفه الاعظم هو غضب هؤلاء الناس ومنع عطاياهم عنه . لقد اعتقد أن مصدر كل شىء طيب يقع خارج نفسه ، وأن جوهر مشكلة العيش بالنسبة إليه هو تجنب أى مخاطرة من شأنها فقدانه لهبات هذا المصدر . وكان نتيجة ذلك هو غياب الاحساس بقوته الشخصية والرعب الشديد من ابتعاد الشخص الذى يعتمد عليه أو الاشخاص الذين يمدونه بالعون .

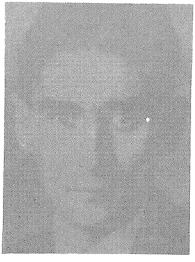
لم يعرف « ك » ما هى تهمته ، ولا من هم الذين وجهوها إليه ، لقد تساءل : ترى من هم هؤلاء ؟ وعما يتحدثون ؟ وما هى

السلطة التى يمثلونها ؟ » ، وبعد ذلك بقليل ، وعندما تحدث إلى المفتش ـ وهو شخص ذو رتبه أعلى فى المحكمة ـ أصبح الصوت أكثر وضوحاً . لقد سأل « ك » المفتش جميع الاسئلة التى لا علاقة لها بالسؤال الأساسى : ما هى تهمته : وهنا قدم له المفتش عبارة تضمنت أهم الاشارات التى يمكن أن يتلقاها « ك » فى هذه النقطة ـ أو أى أنسان يواجه مشكلة ويبحث عن المساعدة ، قال المفتش : « على أى الاحوال ، إذا كنتُ غير قادر على الاجابة عن اسئلتك فإننى قادر على الاقل على اسداء بعض النصح إليك . لا تفكر كثيراً فينا وفيما يمكن أن يحدث لك . . فكر فى نفسك أنت أكثر بدلاً من ذلك » . ولم يفهم « ك » معنى هذه العبارة ، ولم يرى أن المشكلة كانت فيه هو ، وأنه هو نفسه كان الشخص الوحيد القادر على انقاذه ؛ وهكذا كان عجزه عن فهم نصيحة المفتش مؤشر هزيمته المطلقة .

ويختتم كافكا مشهد الرواية الاول هذا بعبارة على لسان المفتس تلقى مزيداً من الضوء على طبيعة الاتهام وطبيعة الاعتقال :

« اعتقد أنك ستذهب الآن إلى البنك » ، فيرد « ك » : « إلى البنك ؟! . . كنت أظن أننى رهن الاعتقال . . كيف يمكننى الذهاب إلى البنك ؟! » ، يرد المفتش الذى كان قد وصل لتوه إلى الباب : آه . . ، لقد أسأتَ فهمى . إنك معتقل ، هذا لا شك فيه ؛ ولكن هذا لا يستدعى اعاقتك عن الذهاب إلى عملك . لن يكون هناك ما يعرقل مسار حياتك الاعتيادى » ، فيعلق « ك » وهو يتجه ناحية المفتش : « إذن فالاعتقال ليس سيئا إلى هذا الحد ! » ويرد المفتش : « أنا لم أشر أبدا إلى أنه كذلك » ، فيقول « ك » وهو يقترب أكثر : « ولكنه فى حالة كهذه لاتبدو ثمة ضرورة لاخبارى بأننى معتقل . . . » !

ويبدو هذا الأمر ، من وجهة النظر الواقعية ، مستبعد الحدوث ؛ فالمعتقل لايُسمح له بمواصلة عمله كالمعتاد ولا بالاستمرار ، كما سنرى لاحقا ، فى أى من مناشطة الحياتية الأخرى . وقد عبر هذا الاجراء رمزيا عن أن عمل « ك » ، وكل شىء آخر اعتاد أن يفعله ، ليس من طبيعته أن يمس أو يتأثر تأثراً حقيقياً بإعتقاله هو كإنسان لقد كان ك ، من وجهة النظر الانسانية ، ميتا تقريبا واستطاع مواصلة حياته كموظف ببنك لأن هذا النشاط كان منفصلا تماماً عن وجوده كإنسان .



فرانز كافكا

لقد كان لدى « ك » احساس غامض أنه يضيع حياته ويبلى ؛ ومن هذه النقطة تتناول الرواية ، بأكملها ، رد فعله تجاه هذا الادراك والجهود التى يبذلها لحماية وانقاذ نفسه . ومأساوية تجىء النتيجة ، فعلى الرغم من أنه قد سمع صوت ضميره إلا أنه لم يفهمه ، وبدلاً من محاولة تبين السبب الحقيقى فى اعتقاله نراه يميل إلى الهرب من مواجهة أى ادراك كهذا ، وبدلاً من مساعدة نفسه بالشكل الوحيد الذى يمكن أن يساعده بالفعل ـ أى بإدراك الحقيقة ومحاولة التغيير ـ نراه يبحث عن العون حيث لا يمكن أن يوجد : خارجه ، لدى الاخرين ، لدى المحامين المهرة ، لدى النساء اللواتى يمكنه الاستفادة من « اتصالاتهن » . . . متعللا دائماً ببراءته ومُسكتاً ذلك الصوت الذى أشار إلى ذنبه .

ربما كان بمقدوره ايجاد حل لو لم يكن احساسه الاخلاقى مرتبكا ، فهو لم يعرف سوى نوعاً واحداً من القوانين الاخلاقية وهو السلطة الصارمة التى كان أول أوامرها : « عليك أن تطيع » . إنه لم يعرف سوى « الضمير السلطوى » الذى يعتبر الطاعة أعظم الفضائل والعصيان أكبر الجرائم ؛ لم يعرف أن هناك نوعاً آخر ، من الضمير ، « الضمير الانسانى » ، صوتنا الخاص الذى ينادينا بالعودة إلى أنفسنا وتقدم لنا الرواية ، رمزياً ، هذين النوعين من الضمير : الضمير الانسانى ـ من خلال المفتش والقس فيما بعد ، والضمير السلطوى ـ من خلال المحكمة والقضاة ، والمساعدين والمحامين غير الشرفاء وجميع الاخرين المتصلين بالقضية . لقد تمثلت سقطة « ك » المأساوية فى أنه قد أخفق فى التعرف على صوت ضميره الانسانى وأعتبر أن ما يسمعه هو صوت الضمير السلطوى وشرع يدافع عن نفسه أمام السلطات التى إتهمته ، دفاع بالخضوع تارة وبالتمرد تارة أخرى ، بينما كان عليه أن يحارب دفاعاً عن نفسه بإسم ضميره الانسانى .

تصف الرواية المحكمة بالاستبداد والفساد والقذارة ، وتشير إلى أن اجراءاتها ليست مؤسسة على العدل أو المنطق . كتب القانون التى يستخدمها القضاة (والتى أطلعتْ « ك » عليها زوجةُ أحد خدم المحكمة) جاءت هى الأخرى تعبيراً رمزياً عن هذا الفساد . . مجلدات قديمة ثنى الاهمال حواف صفحاتها ، ممزقة ومفككة . « ما أقذر كل شىء هنا » قال « ك » وهو يهز رأسه ، واضطرت المرأة إلى نفض كميات كبيرة من الغبار من على الكتب قبل أن يمسها « ك » فتح « ك » أول هذه المجلدات فطالعته صورة غير مهذبة لرجل وامرأة يجلسان عاريين على أريكة ، تفصح عن نوايا فاحشة لرسام قليل الموهبة ولا توحى بأى شىء سوى هذين الجسمين المتصلبين لرجل وامرأة على أريكة فى رسم سىء يجعل من الصعوبة بمكان أن يلتفت أى منهما إلى الآخر . لم ينظر « ك » إلى أية صفحة أخرى فى هذا المجلد وألقى نظرة على عنوان الكتاب الثانى ، رواية بعنوان « كيف ابتليت جريت بزوجها هانز » علق « ك » متسائلا : « هذه هى كتب القانون التى تُقرأ هنا ؟ . . هؤلاء هم من سيحكمون علىّ ؟! » .

كما كان هنالك تعبير آخر عن الفساد تمثل فى حقيقة أن زوجة خادم المحكمة كانت تستغل جنسياً من قبل أحد القضاة وأحد طلاب القانون ولم يكن مسموحاً لها أو لزوجها بالاعتراض على ذلك . لقد تضمن موقف « ك » تجاه المحكمة شيئاً من التمرد بالاضافة إلى تعاطف عميق مع الخادم الذى قال ، بعد أن نظر إلى « ك » نظرة ثقة واطمئنان لم يكن « ك » قادراً على مبادلته مثلها رغم كل ما أظهره الرجل من مودة ، « إن المرء لا يستطيع أن يمنع نفسه من التمرد » . غير أن هذا التمرد قد حل محله ، عند « ك » الخضوع ؛ كما لم يتضح له أبداً أن هذه المحكمة / السلطة لا تمثل القانون الاخلاقى وأنما ضميره هو الذى يمثله .

غير أن القول أن هذه الفكرة لم تتضح أبداً لدى « ك » قول ليس صحيحا تماماً ؛

فذات مرة ، قرب نهاية رحلته ، اقترب « ك » من الحقيقة . لقد سمع صوت ضميره ممثلاً فى القس بالكاتدرائية حين توجه إلى هناك لمقابلة أحد عملاء عمله لا صطحابه فى جولة لمشاهدة المدينة . غير أن الرجل لم يحضر ووجد « ك » نفسه وحيدا بالكاتدرائية فى حالة من البؤس والارتباك حتى ناداه فجأة صوت لا غموض فيه ولا فرار منه : « جوزيف ك » !

« . . جفل « ك » وحدق فى الأرض أمامه . حتى هذه اللحظة كان لا يزال حراً ، وكان يمكنه أن يواصل السير وأن يتوارى عبر أحد الابواب الصغيرة الخشبية الغامقة التى لم تكن بعيدة فى مواجهته . كان بمقدوره أن يمضى فى طريقه وكان يمكن أن يُفهم هذا على أنه لم يتبين النداء . أو على أنه تبينه ولم يهتم . ولكنه اذا تلفت حوله سيقع فى المحظور ، سوف يعتبر إلتفاته اعترافا أنه قد سمع النداء وتبينه جيدا وأنه الشخص المنادى بالفعل وأنه على استعداد للطاعة . لو أن القس قد نادى عليه مرة أخرى كان سيمضى فى طريقه بالتأكيدغير أن صمتا ممتدا قد خيم على المكان ودفعه ، .رغم وقوفه منتظرا لفترة طويلة ، إلى الالتفات قليلاً لمجرد معرفة ما كان يفعله القس فى تلك اللحظة كان القس واقفاً على المنبر فى هدوء ، كما كان من قبل ، وكان واضحاً أنه قد لاحظ إلتفاتة « ك » . كان الموقف سيصبح أشبه بلعبة الاستغماية ما لم يستدر « ك » تماما لمواجهة القس . استدار « ك » حتى أصبح فى مواجهة القس الذى أومأ إليه بالاقتراب ؛ وحيث إنه لم تكن هناك حاجة للمراوغة اسرع « ك » نحو القس بخطوات واسعة ، مدفوعا بشىء من الفضول وبرغبة فى انهاء المقابلة فى أقصر وقت ممكن . توقف « ك » عند صفوف المقاعد الأولى غير أن القس بدا كمن يرى المسافة بينهما لا تزال بعيدة فمد ذراعه وأشارت سبابته إلى موضع أمام المنبر مباشرة . توجه « ك » نحو المكان المشار إليه وحين توقف عنده كان مضطرا ، كى يرى القس ، إلى رفع رأسه وثنى رقبته إلى الوراء بشدة . قال القس وهو يرفع أحد ذراعيه من على درابزين المنبر فى أشارة غريبة :

ـ أنت جوزيف ك !

ـ نعم . أجاب ك وهو يفكر كيف أصبح اسمه مؤخرا عبأ ثقيلا عليه بعد أن كان ينطق به فى بساطة وصراحة من قبل ؛ وكيف صار اسمه معروفا لا ناس لم يلتق بهم من قبل . . ما أجمل ألا يعرفك الاخرون إلا بعد أن تقدم نفسك إليهم . قال القس بصوت منخفض للغاية :

ـ أنت متهم !

فرد ك :

ـ نعم ، هذا ما قيل لى .

ـ أذن فأنت الشخص الذى أبحث عنه ؛ أنا قسيس السجن .

ـ حقاً !

ـ لقد طلبت دعوتك إلى هنا لا تحدث معك .

ـ لا علم لى بهذا ، لقد حضرت إلى هنا لمرافقة ضيف ايطالى فى زيارة لمشاهدة الكنيسة .

ـ هذا امر ثانوى . . ما هذا الذى بيدك ؟ كتاب صلوات ؟

ـ لا ، أنه ألبوم لمعالم المدينة الجديرة بالزيارة .

ـ ضعه جانبا .

رمى ك الالبوم بعنف فإنزلق على الأرض مفتوحاً لمسافة طويلة وتثنت أوراقه . سأله القس :

ـ هل تعرف أن قضيتك تسير سيرا سيئا ؟

ـ هذا ما أعتقده أنا شخصيا . لقد بذلت كل ما فى وسعى ولكن ذلك لم يثمر على الاطلاق حتى الآن ؛ غير أننى لم أقدم مذكرة دفاعى بعد .

ـ ما هو تصورك لنهاية هذه القضية ؟

ـ فى البداية كنت أعتقد أنها حتما ستنتهى نهاية طيبة ولكننى الان تساورنى الشكوك ؛ لم أعد أعرف ما هى النهاية ، هل تعرف أنت ؟

ـ لا ولكننى أخشى أن تنتهى نهاية سيئة فأنت تعتبر مذنبا . الظاهر أن قضيتك لن تتجاوز المحكمة الابتدائية ويفترض أنه لا شك فى كونك ، حاليا على الأقل ، مذنبا .

ـ ولكننى غيرمذنب ؛ إنه سوء فهم . وإذا وصل الأمر إلى هذا الحد كيف يمكن اعتبار أى انسان مذنبا ؟! إننا جميعاً بشر .

ـ هذا صحيح ، ولكن كلامك هو ما يقوله كل مذنب .

ـ هل لديك أحكام مسبقة ضدى أنت أيضا ؟

ـ لاليست لدى أية أحكام مسبقة ضدك .

ـ شكراً لك . ولكن جميع المعنيين بهذه القضية لديهم أحكام مسبقة ضدى ، بل أنهم يؤلبون غير المعنيين أيضا علىّ ، وموقفى يزداد صعوبة .

ـ أنك تسىء تفسير وقائع القضية ، فالحكم لا يأتى فجأة بل يتشكل تدريجيا من مجمل سير القضية .

قال ك وهو يطأطأ رأسه :

ـ الأمر كذلك إذن ؟! فسأله القس :

ـ ماهى الخطوة التالية التى تنوى اتخاذها فى هذا الموضوع ؟

ـ سأبحث عن المزيد من العون . واستطرد ك رافعا رأسه لمعرفة أثر كلامه على القس :

ـ هنالك عدة سبل لم أبحثها بعد .

ـ أنك تسرف فى التماس العون خارج نفسك . .

واستطرد القس مستنكرا :

ـ خاصة لدى النساء . ألا ترى أن مثل هذا العون ليس هو العون الحقيقى ؟

ـ فى بعض الحالات ، بل فى كثير من الحالات ، يمكننى الموافقة على رأيك هذا ، ولكن ليس دائماً . إن للنساء تأثيرا عظيما ، ولو أننى استطيع جعل بعض معارفى من النساء يعملن من أجلى لا جتزت ما أمامى من مصاعب دون شك . . خاصة أمام تلك المحكمة التى تتكون كلها تقريبا من المولعين بالنساء . دع القاضى يلمح امرأة من بعيد وسترى كيف سيقلب منصة القضاء ويجرى مهرولا إليها .

مال القس برأسه نحو الدرابزين وكأنه قد شعر لأول مرة بثقل مظلة المنبر فوقه . ترى ماهو حال الطقس الان بالخارج ؟ لقد انتهى النهار المضبب وجاء ليل أسود حالك وعجزت تلك المساحة الضخمة من الزجاج الملون بالنافذة الكبرى عن اضاءة الحائط ولو بخيط واحد من نور . وفى هذه اللحظة شرع خادم الكنيسة فى أطفاء شموع المذبح واحدة واحدة .

وسأل ك القس :

ـ هل أنت غاضب علىّ ؟ أظن أنك غير مدرك لطبيعة المحكمة التى تخدمها . لم يتلق ك أى رد فأضاف :

ـ هذا ما رأيته عبر تجربتى الشخصية .

ولم يجىء أى رد من فوق المنبر ، فقال ك :

ـ أنا لم أقصد اهانتك . .

وهنا زعق القس :

ـ ألا ترى على الاطلاق ؟!!

كانت صرخة مشحونة بالغضب ولكنها فى الوقت نفسه بدت كصرخة الفزع اللا إرادى التى يطلقها من يرى شخصا يسقط .

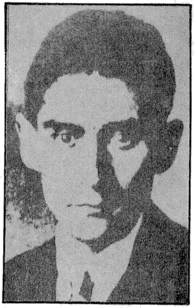
لقد تبين القس الاتهام الحقيقى الموجه ضد « ك » وأدرك هو الآخر أن القضية ستنتهى نهاية سيئة . عند هذه النقطة كانت لدى ك الفرصة لتنظر إلى نفسه والسؤال عن الاتهام الحقيقى الموجه ضده ؛ غير أنه ، متساوقا مع توجهاته السابقة ، كان مهتماً فقط بإيجاد مصادر للمزيد من العون . وعندما أخبره القس مستنكراً أنه يسرف فى التماس العون من خارج نفسه كان رد فعله الوحيد على هذا القول هو الخوف من أن يكون القس غاضبا عليه . وهاهو القس قد صار الان غاضبا بالفعل ، غير أنه غضب الحب الذى يستشعره الانسان الذى يرى إنسانا آخر يسقط فى الهاوية وليس بمقدور أحد مساعدته ، فهذا الذى يسقط هو وحده الذى يملك مساعدة نفسه . . ولكنه لا يفعل ذلك . لم يكن هنالك ما يمكن للقس أن يقوله أكثر من ذلك ، وعندما تحرك ك باتجاه الباب سأله القس : « هل أنت راغب فى الانصراف الان ؟ » وعلى الرغم من أن ك لم يكن يفكر فى الانصراف تلك اللحظة إلا أنه أجاب على الفور : « بالطبع ، يجب أن أذهب الآن فأنا المدير المساعد بالبنك وهم ينتظروننى الان . لقد جئت إلى هنا فقط لمرافقة أحد العملاء الأجانب فى جولة بالكنيسة . . » ، « حسن » قال القس وهو يمد يده « إذن فلتذهب » ، فقال ك « ولكننى لا أستطيع وحدى تلمس الطريق فى هذا الظلام » .

إن أزمة ك هى ، لاشك ، أزمة الانسان العاجز عن تلمس طريقة فى الظلام والذى يصر على أن الأخرين فقط هم القادرون على ارشاده . لقد بحث عن المساعدة ولكنه رفض المساعدة الوحيدة التى استطاع القس أن يقدمها إليه . وبسبب أزمته الخاصة هذه عجز عن ادراك ما قاله القس . لقد سأل ك القس فى النهاية « ألا تريد منى شيئا آخر ؟ » فأجابه القس « لا » فأضاف ك « لقد كنت من قبل لطيفا معى وفسرت لى أشياء كثيرة ، وها أنت تتركنى الان أذهب وكأنك لا تهتم بأمرى على الاطلاق » فأجاب القس « ولكنك تقول أنك مضطر إلى الانصراف الان . . ! » فرد ك « هذا صحيح ، ولكنه عليك أن ترى أننى لا أقدر على غير ذلك » فقال القس « وعليك أنت أولا أن ترى أننى لا أقدر على أن أكون غير ما هو أنا » فقال ك « أنت قسيس السجن » وتلمس خطاه مقتربا من القس ثانية ، فلم تكن عودته إلى البنك على الفور أمرا ضرورياً كما أعلن من قبل ، وكان يمكنه البقاء لفترة أطول بالكنيسة . رد القس « هذا يعنى أننى تابع للمحكمة ، فلماذا تتوقع أن هناك ما أريده منك . إن المحكمة لا تريد منك شيئا ، إنها تستقبلك حين تجىء وتصرفك حين تذهب » .

لقد أوضح القس بصورة قاطعة أن موقفه كان على النقيض من السلطوية ، وبينما كان يريد مساعدة ك بدافع من حبه للبشر اجمعين ، لم تكن له مصلحة فيما ستنتهى إليه القضية . إن المشكلة من وجهة نظر القس هى مشكلة ك وحده وعليه أن يظل أعمى اذا رفض أن يرى ــ فالحقيقة لا يراها المرء إلا بنفسه .

وما يبدو محيرا فى القصة هو عدم التصريح بأن القانون الاخلاقى الذى يمثله القس يختلف عن القانون الاخر الذى تمثله المحكمة ، بل على العكس . . تصور القصة الظاهرة القس ــ بإعتباره قسيس السجن ــ على أنه جزء من نظام المحكمة . غير أن هذا الخلط فى القصة هو مجرد رمز لما فى قلب ك من حيرة ، فالاثنان واحد بالنسبة إليه ، ولمجرد عجزه عن التمييز بينهما يبقى محاصراً فى اطار الضمير السلطوى وعاجزا عن فهم نفسه .

ويمر عام على ادراك ك أنه معتقل ، وهاهو مساء اليوم السابق لعيد ميلاده الحادى والثلاثين يجىء وقد خسر قضيته ويصل رجلان للامساك به وتنفيذ حكم الاعدام فيه . ورغم محاولاته الهائجة يعجز



ك عن التوصل إلى السؤال الصحيح ، فهو لم يكتشف بعد ما هى تهمته ولا من هم الذين اتهموه ولا ما هو السبيل لا نقاذ نفسه .

وكما يحدث فى الكثير من الاحلام ، تنتهى القصة بكابوس ثقيل ؛ وبينما الجلادان منهكمان فى اجراءاتهم البشعة لتجهيز سكاكين الإعدام تنفذ بصيرة ك لأول مرة إلى جوهر مشكلته : « لقد كنت دائما أريد أن أندفع إلى الدنيا بعشرين كف ممدودة للأخذ ، ولم يكن هناك ما يستدعى هذا . كنت مخطئا ، فهل ينبغى على الآن أن أظهر وكأننى لم أتعلم أى شىء من مكابدات قضيتى طوال سنة كاملة ؟ هل ينبغى أن أرحل عن هذا العالم فى صورة رجل يفزع من الفهم والادراك ؟ هل ينبغى أن يقال عنى بعد موتى أننى عند بداية القضية كنت أتعجل نهايتها وعندما انتهت أردت أن أبدأها من جديد ؟ . . أنا لا أريد أن يقال هذا عنى » .

لأول مرة يتعرف ك على طمع نفسه وعلى عقم حياته ، ولأول مرة يستطيع أن يرى أمكانية الصداقة والتضامن بين البشر .

« وقع بصره على الطابق الأعلى من المنزل المجاور للمحجر ، ومع ومضة خاطفة كأن ضوء ما يتجه لا على انفتحت نافذة فجأة وأطل منها شبح انسان بدا مع هذه المسافة وهذا الارتفاع مضببا وواهنا ، انحنى إلى الأمام مادا ذراعيه . من هذا ؟ صديق ؟ رجل طيب ؟ شخص يحمل لى بعض الشفقة ؟ يريد مساعدتى ؟ هل هو شخص واحد فقط ما أرى ؟ أم هم جميعا هناك ؟ هل ثمة عون فى متناول اليد ؟ . . . إن المنطق صارم لا يرقى إليه الشك ولكنه لا يستطيع أن يصد الانسان الذى يرغب فى مواصلة الحياة . أين هو القاضى . . أين كان ذلك الذى لم يره أبدا ؟ أين كانت المحكمة العليا التى لم يدخلها أبدا ؟ . رفع يده . . مد جميع أصابعه مشـ... الفراغ » .

وهكذا ، بينما قضى ك حياته
ايجاد الاجابات ، أو الحصو
الأخرين بمعنى أدق ، نجده
يتساءل . . يكتشف الا
إن فزع الموت هو ما
تصور الحب والـ
الموت ، يمتلك
بالحياة ◆

عقيدة المهدى المنتظر من منظور فلسفى

د. أحمد محمود صبحى

عنوان يثير فى الذهن أكثر من قضية :

الأول : ادعياء يظهرون بين حين وآخر فى أى بلد اسلامى يزعم كل منهم أنه المهدى المنتظر .

الثانى : عقيدة لدى بعض الفرق الاسلامية وبخاصة الشيعة الاثنى عشرية .

الثالث : حركات دينية قامت بدور بارز فى التاريخ الاسلامى . لعل من ابرزها حركة المهدى ابن تومرت فى المغرب فى القرن السادس لهجرى ، وحركة مهدى السودان اواخر القرن التاسع عشر دى والتى مازالت تنتمى اليها ن اشد الطوائف تأثيراً فى ياسية فى السودان ومن

سوع من أى من
لال منظور
ات هذه

العقيدة بعيداً عن الجدل الكلامى بين الفرق الاسلامية حولها .

أود أن أطرح بعض مقدمات ألج منها إلى تناول الموضوع :

الأولى : أن عقيدة « المخلص المنتظر » ـ وما الايمان بالمهدية الا صورة منها ـ ليست مقصورة على بعض فرق المسلمين ، بل إنها تتعدى الأديان السماوية الثلاثة إلى غيرها من الأديان ، بحيث يمكن القول بـ « عالمية الاعتقاد فى **مخلص** منتظر » .

الثانية : ان الاعتقاد بظهور « مخلص » مظهر من مظاهر الايمان بالعناية الالهية ! تلك العناية التى إن جاءت فى نظر معتنقى أى دين بظهور نبيهم ، فإنها لابد أن تجود بعصر ذهبى ثانٍ متمثل فى المخلص المنتظر .

الثالثة : يتفاوت الايمان بمخلص منتظر قوةً وضعفاً وفقاً لاختلاف الأحوال خلال عصور التاريخ ، فيقوى إبان الفتن والهزيمة والظلم والفساد ، ويفتر ابان الرخاء واليسر وصلاح الاحوال ، بل إن توقيت ظهوره مقترن فى الوجدان بتدهور الأمور إلى الدرك الاسفل من السوء .

وللموضوع جانب عالمى ـ كما سبقت الاشارة ـ وجانب خصوصى بالفكر الاسلامى ، ولذااقسم الموضوع إلى قسمين رئيسيين :

اولاً : « عالمية » الاعتقاد فى مخلص منتظر فى مختلف الأديان .

ثانياً : « خصوصية » الاعتقاد بالمهدى المنتظر فى الفكر الاسلامى .

أولا : « عالمية » الاعتقاد فى مخلص منتظر فى مختلف الأديان :

فى اليهودية بشّر أنبياء بنى اسرائيل بظهور مخلِّص يبعثه الله للتكفير عن خطايا البشر وإنقاذ بنى اسرائيل ، وهذا هو المفهوم الاصطلاحى للفظ « ميسيا » أو المسيح الذى مازال اليهود فى انتظار ظهوره .

وإذا كان المسيح قد ظهر فعلاً ولكنه اضطُهد وصُلب فى الاعتقاد المسيحى فإنه لابد له من عودة ـ ربما تعويضاً عن انتصار أعدائه عليه وصلبهم إياه ـ لينشر فى الأرض السلام .

وتتخذ عقيدة « المخلص المنتظر » طابعاً قومياً أحياناً ، فينتظر الاحباش عودة مليكهم « تيودور » كمخلِّص فى آخر الزمان ، ويعتقد بعض المغول أن تيمورلنك ـ أو جنكيز خان ـ قد وعد قبل موته بالعودة إلى الدنيا لتخليص قومه من نير الحكم الصينى ، وفى الأساطير الفارسية ينتظر المجوس « اشيدر باى » أحد اعقاب

زردشت ، ولا تخلو الاساطير المصرية والهندية والصينية من مثل هذا الاعتقاد .

بل تجاوزت العقيدة ديانات الشرق وأساطيره إلى الغرب ، فانتشر الاعتقاد فى مخلص منتظر بين الهنود الحمر فى المكسيك لاستعادة وطنهم من المستوطنين الأوربيين .[1]

هذا وقد اتخذ مفهوم المخلص المنتظر اصطلاح « ميسيا » أو « المسيح » لدى اليهود والمسيحيين ، واصلاح « المهدى » بين المسلمين ، ومع الاختلاف بين التعبيرين ، فاللفظان متقاربان لغة ومعنى ، كلاهما اسم مفعول ، ومسحه الرب أى باركه ، وفى اصحاح اشعيا : الرب مسحنى لأبشر المساكين ، والمهدى أى الذى هداه الله ، كلاهما أذن قد باركه الله وهداه .

فى ضوء هذا التشابه فى المفهوم يمكن تفسير الحديث النبوى : لا مهدى إلا عيسى ، وقد أورده ابن خلدون ليستنبط منه انكاره لعقيدة المهدية .[2]

عود إلى عالمية الاعتقاد بمخلص منتظر ، أمور ثلاثة قائمة فى كل دين ، سواء تعلقت بطبيعة الدين أم كانت راجعة إلى طابع معتنقى هذا الدين :

١ ــ فى نظر أصحاب كل دين أن أزهى عصور التاريخ هو عصر نبى ذلك الدين ثم يتخذ التاريخ بعده مساراً إلى انحدار .

٢ ــ ولكن لما كان الانحدار متضمناً نزعة تشاؤمية تتعارض مع طبيعة الدين فانه لابد أن يتوقف الانحدار ويتعدل المسار ، وما ذاك الا بظهور « المخلص المنتظر » .

٣ ــ على أنه لابد لظهوره أن تصل الأحوال إلى اقصى درجة من السوء ، ولتوضيح ذلك أقول :

يؤمن أهل كل ملة أن العصر الذهبى فى التاريخ هو عصر نبيهم لايدانيه عصر آخر ، ثم يتخذ التاريخ بعده مساراً إلى انحدار من الناحيتين الروحية والخلقية على الأقل ، يؤكد ذلك فى الاسلام الحديث النبوى : (خير القرون قرنى ثم الذى يليه فالذى يليه) .

وهذا اعتقاد طبيعى ، بل أنه يتعذر تصور غير ذلك ، بصرف النظر عن انتصار ذلك الرسول وانتشار دعوته كمحمد عليه السلام ، أو نهايته دون أن يكتب لرسالته الانتصار والانتشار فى عهده كالسيد المسيح .

ولكن هذا التصور يحمل فى طياته أمراً يتعارض مع طبيعة أى دين ، ذلك أن الإنسان يحيا بالأمل وعلى الأمل ، وإنما يستمد الثقة حال الازمات والنكبات من الله « أنه لا ييأس من روح الله الا القوم الكافرون » (يوسف ٨٧) فاقترنت الثقة بالفرج من الله بالايمان ، كما اقترن اليأس من روحه بالكفر .

يتعذر إذن تصور مسار التاريخ إلى انحدار لا يعرف له قرار ، بل لابد من تحول جذرى فى المسار ، وذلك بظهور مخلص منتظر يعيد عصراً ذهبياً وإن لم يبلغ عصر النبوة قداسة وروحانية فإنه ربما يفوقه فى الانتشار والانتصار .

غير أنه لابد لظهورة أن تصل الأحوال إلى اقصى درجات السوء بين فساد وانحلال ، وارتكاب الكبائر والمنكرات ، واستعلاء الأراذل والسفهاء ، وتوالى الفتن وذيوع الشرور ، وبين قحط وجدب وارتفاع الاسعار وانتشار المجاعات ، هذا إلى جانب حروب وهزائم وفتن حتى يتملك الناس الشعور باليأس ، والعجز التام عن انتشال انفسهم من هذا التردى والضياع .

ولما كانوا هم أهل دين الله الحق ـ هكذا يرى أهل كل دين فى أنفسهم ـ فأنه لا يمكن لله أن يتخلى عنهم ، بل لابد أن يبعث اليهم مخلصاً مؤيداً من لدنه لينصرهم وليمكنَّ لهم فى الأرض .

وغنى عن البيان أن هذا التصور أنما يسود فى المجتمعات التى تجد الملاذ من كل ضائقة فى الدين ، إذلا مجال للايمان بمخلص منتظر مبعوث عن الله فى أوساط العلمانيين .

ثانياً : « خصوصية » الاعتقاد بالمهدى المنتظر فى الفكر الاسلامى .

أود أن اطرح بعض القضايا لفهم الخصائص الذاتية لعقيدة المهدية :

١ ــ ان عدم ورود لفظ « المهدى » لا بمعناه اللغوى (المهتدى) ولا بمعناه الاصطلاحى (المخلص المنتظر) فى القرآن الكريم يفسر عدم أجماع المسلمين على العقيدة ، ومن ثم أضحت الحجة الوحيدة لمعتنقى المهدية هى بعض الأحاديث النبوية .

٢ ــ لا أعنى بذلك أن أهون من شأن الحديث النبوى كمصدر للعقيدة ، وإنما القضية فى مثل هذه الموضوعات العقائدية المختلف عليها هى قضية منهجية : يكون الاعتقاد غالباً سابقاً على الدليل ، فإن كنت مؤمناً بالمهدية فلن أعدم الحديث ، وأن كنت منكرا فلن أعدم ايضا وسيلة تجريح الحديث .

وقد شرح برتراند راسل الموقف الذى يكون فيه الاعتقاد سابقاً على الدليل لا لاحقاً عليه بقوله : ليس السبب فى تصديق كثير من المعتقدات الدينية الاستناد إلى دليل قائم على صحة وقائع كما هو الحال فى العلم ، ولكنه الشعور بالراحة المستمد من التصديق ، فإذا كان الايمان بقضية معينة يحقق رغباتى ، فإنا اتمنى أن تكون هذه القضية صحيحة وبالتالى فأنا اعتقد فى صحتها .[3]

أريد أن أقول إن سوق الدليل النقلي المستمد من الحديث لن يحسم الموضوع بين المعتنقين والمعترضين ، ذلك أنه مادام المدلول قد أصبح سابقاً على الدليل سبقاً منطقياً وزمنياً ، فقد اضحى الاستدلال مقلوباً يمشي على يديه بدلاً من قدميه .

في ضوء ذلك يمكن تفسير الاختلاف البيّن بين فرقتين يجمعهما التشيع كما تجمعهما وحدة السند في رواية الحديث* ، واعني بهما الزيدية والاثنى عشرية ، ومع ذلك تنكر الأولى المهدية بمعناها الاصطلاحي ، بينما تعده الثانية أصلاً من أصول الاعتقاد .

٣ ـ ان الايمان بالمهدية تعبير عن « ايديولوجية » الرعية وبخاصة المعارضة ازاء نظرية التفويض الالهي المعبرة عن ايديولوجية السلطة أو الحكم .

ومن الخطأ الظن أن هذه النظرية كانت مقصورة على الملوك القدامى ، إذ اتخذت مظهراً آخر من التعبير : المنصور من نصره الله والمهزوم من خذله ، أو كما قال معاوية بن ابي سفيان : **لقد احتكمت أنا وعلي إلى الله فنصرني الله على علىّ ، ثم عادت النظرية إلى صيغتها الصريحة في عصر العباسيين : الخليفة ظل الله في ارضه .**

ازاء هذه « الايديولوجية » من قبل مغتصبي السلطة في نظر المعارضة ـ كان لابد أن تبرز عقيدة تناهضها وتعبر عن الوجدان الجمعي للمعارضة فكانت عقيدة المهدي المنتظر**

في ضوء ذلك يمكن تفسير إخفاق دعاوى المهدية التي روّجتها السلطات الحاكمة لتظهر المهدي من صفوفها كالسفياني المنتظر في عصر الامويين وكالمهدي ابن ابي جعفر المنصور*** في عصر العباسيين .

وإنها لمفارقة ساذجة أن يخرج « المهدي » من بين السلطة الحاكمة !

٤ ـ انه لابد أن يكون من ذرية النبي لتتوثق الصلة الروحية بين المهدي والنبي من جهة ، وربما تعويضاً عما لحق آل البيت من ابعاد واضطهاد طوال العصرين الأموي والعباسي من جهة أخرى .

٥ ـ تبدو عقيدة المهدية كحل وحيد للصراع النفسي الذي يعانيه المسلم التقي من سخط على الواقع الذي يتناقض مع المثل العليا للاسلام من جهة ، ومن عزوف عن الخروج على السلطة خشية الفتنة من جهة أخرى . هنا تنبثق المهدية للتوفيق بين الواقع الأليم وبين ما يقتضيه الايمان من وجوب تغيير المنكر .

يقول جولدتسيهر : هذه العقيدة وما تنطوي عليه من آمال وأمان إنما تظهر في بيئات التقى والورع عند المسلمين كزفرات من زفرات الأسف والانتظار يطلقونها في غمرات وضع سياسي واجتماعي لا تنقطع ثورة ضمائرهم ازاءه ، اذ تظهر لهم الحياة الواقعية في وضع يتناقض مع مقتضيات المثل العليا ، وقد تجلت لهم هذه الحياة العامة بملابساتها كآثام دائمة ومعاص لا تنتهي ومخالفة مستمرة للدين والعدالة الاجتماعية ، ولما كان المسلم التقي ـ ابقاء على وحدة الأمة وايثارا للمصلحة العامة ـ لا يصح أن يشق عصا الطاعة بل عليه أن يتحمل المظالم القائمة صابراً ، فإن أهل التقى والورع يتطلعون إلى التوفيق بين الواقع الأليم وبين مقتضيات ايمانهم وتقواهم يمدهم بهذا التوفيق رجاؤهم الوطيد في ظهور المهدي(٤) .

٦ ـ يتفاوت الايمان بالمهدية بين الفرق الاسلامية حسب موقفها من « الخروج » فالذين يرون وجوب الخروج على الحاكم الظالم وفقاً لمبدأ تغيير المنكر باليد لا يؤمنون بالمهدية ، إذ لا حاجة بهم إلى انتظار مخلص ، اما الذين يرون عدم الخروج ويكتفون بتغيير المنكر بالقلب ـ أما تقية وإما **درءاً للفتنة المترتبة على الخروج ـ فإنهم يعلقون الآمال بصلاح الاحوال على ظهور المهدي المنتظر .**

في ضوء هذه القاعدة يمكن تفسير المواقف المتباينة للفرق الاسلامية بصدد المهدية :

* لما كانت الخوارج تؤمن بوجوب الخروج على الامام إن حاد عن احكام الشرع فلا اعتقاد لديهم في انتظار مهدي ، اذ لا حاجة لهم ـ كما سبق القول ـ إلى انتظار مخلص .

* والزيدية بدورها تؤمن بمبدأ الخروج ، وتعده أول أصول المذهب ، وتنفرد بذكر الحديث النبوي : (لا يحل لعين ترى الله يُعصى أن تغمض حتى تغير أو تهجر) ، ومن ثم فهي بدورها لا تعلق الآمال على انتظار مخلّص ، وإنما كل من **خرج من ولد فاطمة شاهراً سيفه آمراً بالمعروف ناهياً عن المنكر فهو مهدي ومن ثم فكل أئمتهم في تصورهم مهديون .** *

ومن جهة أخرى تنفي الزيدية صفة المهدية عمن لم يخرج من ائمة اهل البيت مثل علي زين العابدين ومحمد الباقر وجعفر الصادق .

هكذا تتخذ المهدية لدى الزيدية مفهومها اللغوي دون الاصطلاحي أما عقيدة انتظار مخلص فقد أضحت في مذهب يشترط الخروج غير ذات موضوع .

في مقابل هذا الموقف المتماثل بصدد المهدية بمفهومها الاصطلاحي بين فرقتين متباعدتين ـ وهما الخوارج والزيدية ـ موقف آخر متقارب لفرقتين بدورهما متباعدين بل **متخاصمتين وأعني بهما الشيعة الامامية وأهل السلف .**

أما الشيعة الاثنا عشرية فإنها تتبنى التقية وتعده اصلاً أصيلاً في المذهب ، والتقية تعني أن تعطي الحاكم الفاجر طاعة ظاهرة في الظروف القاهرة اتقاء شره وحفظاً للنفس من التهلكة ، والتقية تقتضي عدم الخروج وضرورة الصبر على الطغيان ، فان قيل إلى متى ؟ فإنه دفعاً لليأس من النفوس يكون الجواب إلى حين خروج المهدي المنتظر الذي يحددون شخصه في الامام الغائب : محمد بن الحسن العسكري .

هكذا تقترن المهدية بالتقية في التشيع الاثنى عشري اقتران انكار المهدية بالخروج في التشيع الزيدي .

وأما الشيعة الاسماعيلية فأنها دفعاً لليأس من النفوس ـ وكي لا يهمل الشيعة انتظار أمام غائب ـ حددت ظهوره فلكياً بالقرآن الاعظم بين كوكبي المشترى وزحل ، وهو القرآن الموجب للحوادث العظام كبعث الرسل ، وبعد ختم النبوه يكون موجباً لظهور المهدي المنتظر ، وبذلك هيأ التشيع الاسماعيلي النفوس لتقبل مهدية عبد الله المهدي في المغرب .

وأما مذهب السلف فإنه يؤمن بالمهدي المنتظر استناداً إلى الحديث الوارد في مسند الامام أحمد والمروى عن ابن عمر (يخرج في آخر الزمان رجل من ولدي اسمه اسمي وكنيته كنيتي يملأ الأرض عدلاً كما ملئت جورا وذلك هو المهدي) .

ولكن إذا كان ابن تيمية يؤمن بالمهدية ـ وقد كان في حياته مضطهداً سجيناً ـ فهل يشاركه الرأي بنفس الحماس السلفيون المعاصرون وقد دانت لهم السلطة في احدى الدول العربية ونعموا باليسر والرخاء ؟

وبقى بعد ذلك الحديث عن أهل السنة ـ أعني الخلف لا السلف منهم ـ أو بالأحرى

الأشاعره ، وهؤلاء بصدد المهدية على أنفسهم مختلفون ، فبينما يتبنى الاعتقاد (السيوطى فى كتابه : العرف الوردى فى علامات المهدى ، وابن حجر العسقلانى فى كتابه : القول المختصر فى علامات المهدى المنتظر ، لا يشير اليه إلا يجىء فى مواقفه ولا التفتازانى فيما ذكره عن علامات الساعة ويجهر ابن خلدون بمعارضة الاعتقاد .

ويبدو الخلاف فى ظاهره اختلافاً حول صحة أحاديث نبوية ، ولكنه فى حقيقته يمكن تفسيره فى ضوء الاعتبارات الآتية .

١ ـ ان أغلب علماء أهل السنة لم يكونوا معارضين للخلافة القائمة ، الأموية والعباسية ، بل إن بعضهم كان يقر بالغلبة كمبدأ شرعى لتولى الإمامه ، ومن ثم انتفت لدى هؤلاء مبررات الايمان بالمهدى المنتظر .

٢ ـ ان بعض كبار مفكرى أهل السنة كانت تربطه بالسلاطين وشائج وصلات .**

٣ ـ ان منهم من مارس السياسة واستوزره بعض الامراء كابن خلدون*** وحقيقة ان ابن خلدون قد التمس لتبرير انكاره فكرة العصبية التى تسود مذهبه حيث لا قيام لدولة الا بعصبية ، ولم تصبح فى زمنه عصبية لقريش فضلاً عن بنى هاشم ولكن كان لابد لحياته أن يكون لها أثر على رأيه .

٤ ـ ان بعض المنكرين من المفكرين المعاصرين ـ مثل أحمد أمين فى ضحى الاسلام والنشاشيبى فى الاسلام الصحيح ـ غير أن آراء المعاصرين إنما هى انعكاس للفكر الحديث الذى يفصل السياسة عن الدين .

٥ ـ ولكن فى مقابل هذه العوامل المؤدية إلى انكار المهدية فإن كثيراً من علماء أهل السنة قد انخرط فى سلك الصوفية الذين يؤمنون بالمهدية لاعتبارين :

ان الصوفية المخُلِّص من اتقياء المؤمنين الذين يسيئهم الواقع وما ترتكب فيه من آثام تتعارض مع المثل العليا للاسلام ، ومع ثورة ضمائرهم فإنهم لا يرون الخروج ، ولا مخرج لأزمتهم إلا بالايمان بالمهدية .

أنهم يخشون على ايمانهم من الاتصال بالملوك والسلاطين ، فإن من تواضع لغنى فضلا عن سلطان لغناه أو لسلطاته فقد أضاع **نصف ايمانه فأن ناصره على منكر فقد فقد كل ايمانه ، ومن ثم انقطعت الصلات بينهم وبين السلاطين لتتصل بالمؤمنين بالمهدية .**

بل أن بعض صوفية أهل السنة كان يؤمن بالمهدية بمفهومها الاثنى عشرى ومن هؤلاء الشيخ الأكبر محيى الدين بن عربى .(٥) .

خاتمة :

اهدف من هذا المقال ـ فضلا عن بيان عالمية الاعتقاد بمخلص منتظر والقاء الضوء على العوامل المحددة لوجهة نظر كل فرقة من فرق المسلمين من المهدية إلى هدفين منهجيين :

انه فى الموضوعات الخلافية التى لا سند لها من كتاب الله يتعذر على الحديث النبوى أن يحسم الخلاف العقائدى ، لما سبق ان اشرت اليه من سبق المدلول على الدليل أو الاعتقاد على الحديث ، وليس من مبرر أن يدعى المنكر على المؤيد أنه يكذب على رسول الله ، ولا أن يدعى المؤيد على المنكر أنه ينكر حديث رسول الله ، وإنما ينبغى **نقل الموضوع برمته من مجال النقل إلى مجال العقل ، ومن ميدان الجدل الكلامى إلى ميدان النظر الفلسفى .**

انه فى الموضوعات الدينية ذات الطابع السياسى لا يصح فصل رأى المفكر عن المكونات الذاتية فى حياته ، أو الظن أن الاجتهاد إعمال مجرد للعقل فى النص ، وحقيقة لا ننكر على معظم مفكرى الاسلام سعيهم إلى الموضوعية فى الاجتهاد غير أنه حين تكون لأحدهم وشائج وصلات بالسلاطين ثم يجتهد فيرى عدم الخروج إلا أن يكون كفرا بواحا ـ بدعوى أن الفتنة بتحمل ظلمه أهون من الفتنة بالخروج عليه ـ فإنه يتعذر الفصل بين الأمرين ، وحينما يذهب أبو بكر بن العربى إلى أبن الحسين قد قتل بسيف جده ، بدعوى قول الرسول : (من خرج على أمر جامع منكم فاقتلوه كائنا من كان) فأنه يتعذر تجاهل عصبية الاندلسيين للامويين ـ لفتح الاندلس على أيديهم ـ عن هذا الاجتهاد إن صح أن يعد رأيه هذا اجتهادا .

وحينما تتضح الصلة بين رأى المجتهد فى مثل هذه الموضوعات وبين مكوناته الذاتية من ظروف عصره أو ملابسات سيرته* فإن اجتهاده يصبح من المتغيرات غير الملزمة لغيره فى عصره فضلا عن سائر العصور ، وكل يؤخذ من كلامه ويترك الا رسول الله فيما يبلغ عن ربه . ◆

الهوامش

(١) فان فلوتن وترجمة الدكتور حسن ابراهيم ومحمد زكى : السيادة العربية والشيعة والاسرائيليات ص ١٠٧ وما بعدها ـ مطبعة السعادة عام ١٩٤٣ .

(٢) ابن خلدون : المقدمة ص ٢٢٦ المطبعة البهية عام ١٢٨٤ هـ

(٣) برتراند راسل وترجمة الدكتور عبد الكريم أحمد : القوة ص ٤٠

*** سلسلة الرواية للحديث عن النبى عند كل من الزيدية والاثنى عشرية : على ثم الحسن أو الحسين ثم على زين العابدين .**

**** لاحظ استقامة الوضع بعد خلله فى شعار المهدية : يملأ الأرض عدلاً كما ملئت جورا .**

***** اشاع خالد بن يزيد بن معاوية فكرة السفيانى المنتظر بعد انتقال الخلافة من الفرع السفيانى إلى الفرع المروانى ، وروج ابو جعفر المنصور اشاعة مهدية ابنه بعد أن ذاع فى الاوساط السنية والشيعية معاً أن المهدى هو محمد بن عبد الله الملقب بالنفس الزكية .**

(٤) جولد تسيهر وترجمة الدكتور محمد يوسف موسى وآخرين : العقيدة والشريعة فى الاسلام ص ١٩٤ نشر دار الكاتب المصرى عام ١٩٤٥ .

*** وحينما قتل وصلب مؤسس المذهب زيد بن على زين العابدين قال عدون والى الكوفة الأموى : صلبنا لكم زيدا على جذع نخله . . ولم نر مهديا على الجذع يصلب .**

**** كان فخر الدين الرازى (ت ٦٠٦ هـ) مقرباً من السلطان شهاب الدين الغورى سلطان غزنه وبأخيه غياث الدين ، ثم من السلطان علاء الدين حاكم خوارزم حيث كان معلماً لولده محمد**

***** ابن خلدون : المقدمه ص ٢٢٦**

(٥) ابن عربى : الفتوحات المكية حـ ٣ ص ٣٦٥

*** وينبغى على عالم الدين فى عصرنا أن يستقيل من عضوية مجلس ادارة المصرف الإسلامى قبل أن يفتى بتحريم الفوائد المصرفية لتكون فتواه لوجه الله لا لوجه راتبه السنوى من المصرف الاسلامى**

طه حسين فى باكورة أعماله

محمد سيد كيلانى

كانت هذه الحادثة ذات أثر قوى فى حياة هذا الشاب الضرير . إن إخوته أغرقوا فى الضحك . وأما أمه فأجهشت بالبكاء . وأما أبوه فقال فى صوت هادىء حزين : ما هكذا نؤخذ اللقمة يابنى بكلتا يديك وأما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته . من ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية . وهذه الإرادة القوية كانت سر عظمته .

هذا الشاب الضرير الفقير دفعته إرادته القوية إلى الاتصال بالجريدة وبرئيس تحريرها أحمد لطفى السيد . لقد أدرك الفتى منذ قدومه إلى القاهرة والتحاقه بالازهر أن الاديب الحق ــ يجب أن يشارك فى أحداث عصره ، لا أن يعيش بمعزل عنها . ووجد من شبابه قوة تدفعه إلى هذه المشاركة . فلما مات حسن باشا عبد الرازق رئيس حزب الامة نظم طه حسين قصيدة طويلة فى رثائه والإشادة بمناقبه ، نشرتها الجريدة بتاريخ (١ ــ ١ ــ ١٩٠٨) وهى أول شعر ينشر له . حقا إن حسن باشا عبد الرازق من المنيا ، وطه حسين من نفس الإقليم فقد تكون العصبية الإقليمية هى التى دفعته إلى هذا الرثاء . وقد تكون هذه القصيدة هى فاتحة العلاقات بين الفتى الضرير وبين آل عبد الرازق الذين أخذوا منذ ذلك الوقت يعطفون عليه إن حزب الامة كان مسالما للانجليز ، وقد تشكل بإيعاز من لورد كرومر لينازع الحزب الوطنى وزعيمه الشاب مصطفى كامل باشا .

مات حسن باشا عبد الرازق فى يناير سنة ١٩٠٨ ، وبعده بشهر مات مصطفى كامل باشا فلم نجد شعرا لطه حسين فى رثاء الزعيم الشاب . وكذلك فعل عباس محمود العقاد . وقد سألت العقاد : لماذا لم ترث مصطفى كامل باشا ؟ فأجاب : هذا ما حدث ، وليس عندى الان تعليل له .

* * *

طه حسين يسبح فى تيار الحزب الوطنى : اتصل الفتى صاحب الإرادة القوية بالشيخ عبد العزيز جاويش . وكان هذا قد نشر مقالة بصحيفة اللواء بتاريخ ٢٨ يونيو ١٩٠٩ تحت عنوان « ذكرى دنشواى » نسب فيها إلى رئيس محكمة دنشواى بطرس باشا غالى أنه أنتزع بقضائه أرواحا برئية وقبضها بيده ، وقدمها قربانا إلى الجبار الظالم الغاصب القاهر ، وإليه وإلى أحمد فتحى باشا زغلول أنهما استهوتهما الامال واستغوتهما المناصب واسترهبتهما عظمة الاحتلال فأنطقهما بذلك الحكم الجائر الرغب فى الالقاب والمناصب ، وعوز النفس إلى الشعور بالواجب ، كما نسب إلى محمد بك يوسف المحامى عن المتهمين أنه أجاب بعض سائليه عن تلك الخيانة الكبرى التى أرتكبها بإهماله الدفاع عن المتهمين إذ قال : ماذا جرى ؟ فئة من خشاش الفلاحين اعتدوا على سادة البلاد وأصحابها فعوقبوا بما يستحقون وذكر الشيخ جاويش أن لورد كرومر أوعز بما أوعز فعنت الوجوه ، ونسيت الذمم ، وأعوزت القلوب الرحمة . ثم قال عنهم جميعا إنهم أصبحوا يشق وجودهم على الارض ، وصوتهم على المسامع ، وذكرهم على الالسن ، وذكراهم على الصدور . ورماهم بعد ذلك بالخيانة والنفاق والفساد ودعا الناس فى آخر المقالة إلى محاربتهم بالبغض ومعاملتهم بالحذر وسوء الظن .

وقد حكمت على الشيخ بالحبس لمدة ثلاثة أشهر . ولما خرج من السجن أقام له شباب الحزب الوطنى حفلة تكريم ، حضرها طه حسين حاملا معه قصيدة تمتاز بصدق العاطفة وحرارة الوجدان وروعة المعانى ، ولا عجب فى ذلك فقد قرأ طه ما كتبه الشيخ جاويش وتأثر به كما قرأ ما كتب عن الفظائع التى أرتكبها الإنجليز فى دنشواى فجاءت قصيدته وليدة تجربة عاشها الشاعر وتجرع آلامها وأحزانها . قال :

الان حق لك الثناء
فلتحى وليحى اللواء
ولتحى مصر وأهلها
شاء العدى أو لم يشاءوا
تعلو بها أصواتنا
حتى ترددها السماء
أن كان ذكرك للجلا
ء يسوء فليكن الجلاء
أو كان صوت الشعب عند
د هموم هو الداء العياء

* * *

تحول طه حسين منذ هذا التاريخ إلى صحف الحزب الوطنى واسعة الانتشار ، لأنها تحقق له الشهرة التى كان يتوق إليها ، ولكنه لم يقطع صلته بالجريدة أو بآل عبد الرازق أو بلطفى السيد . حافظ على هذه العلاقات فكان ينشر شعره السياسى فى صحف الحزب الوطنى . والموضوعات الاجتماعية أو العاطفية كان ينشرها فى الجريدة .

وكان المصريون يتوقون إلى قيام حكم نيابى سليم ، يستند إلى دستور تتمكن به امة من أن تحكم نفسها بنفسها ولنفسها . وكان الانجليز يمانعون فى ذلك ممانعة شديدة . ففى تصريح للسير الدن غورست لمندوب المقطم فى (٢٣ ــ ١٠ ــ ١٩٠٨) يقول « إذا كان المقصود بهذه الصيحة فى طلب الدستور إنشاء حكومة نيابية بإطلاق المعنى كما هى الحال فى إنجلترا وفى بلدان أخرى أوربية فليس عندى على ذلك إلا جواب واحد ، وهو أن الشروط اللازمة لإدارة البلاد بموجب هذا النظام غير متوفرة الان والتفكير فى إدخال تغيير يحدث انقلابا كهذا الانقلاب ضرب من الحماقة والجنون . والواجب على أدعياء الوطنية أن يتعلموا أنه مادام الاحتلال باقيا فالحكومة الانجليزية

هى التى تحكم فيها يمكن منحه للمصريين من التدابير المؤدية إلى الحكم النيابى . وإن الامة الانجليزية آخر أمة فى العالم تدع صياح المحرضين الذين لا يسألون عما يقولون يجعلها تفعل أفعالا غير مطابقة للعقل والحكمة ، أو أفعالا قبل أوانها » .

قرأ طه حسين هذا الكلام فلم يعبأ بكلام الانجليز ولم يقم له وزنا أو يعمل له حسابا . وكان من السهل أن يصدر أمر بفصله من الازهر أويقدم إلى المحاكمة بتهمة التحريض على الثورة والإخلال بالامن العام . وسارع بنظم قصيدة نشرتها الجريدة تحت عنوان « رجاء الدستور بعد الحج المبرور » بتاريخ (٢٦ – ١ – ١٩١٠) وكان الخديو عباس ذهب لاداء فريضة الحج . ومما جاء فيها :

مصريا خير البلاد
حج مولاك وعاد
فالبسى ثوبا قشيبا
من جمال وبهاء
يامليكا حل منا
فى سويداء الفؤاد
كم أعدت لك مصر
من ثناء وهناء
أنت والدستور فى الحب
(م) لديها أخوان
وترى وجهك بالأيم
ن لها نعم البشير
كن لوادى النيل حصنا
من عوادى الحدثان
وامنح الدستور مصرا
أنت إن شئت قدير

* * *

هل سمعت الصوت يدعو
ك من القبر الكريم
إنما أنت على الن
اس وصى وأمين
لا تندهم عن صراط ال
حق والنهج القويم
أرض بالدستور مصرا
يرضى رب العالمين

* * *

ياأمين الله أرض ال
حق يرض الله عنك
ليس يرضى الله إلا
بعد أن ترضى العباد
امنح النيل من الد
ستور ما يرجوه منك
تلق حسن الأجر فى الدن
يا وفى دار المعاد

كانت الامة كلها على اختلاف أحزابها تطالب بالحياة النيابية السليمة . وكان تلاميذ المدارس حين يرون الخديو مارا فى طريقه يقفون ويهتفون بطلب الدستور . وقد حدث أن علم تلاميذ مدرسة طنطا الثانوية أن القطار المقل للخديو والقادم من الإسكندرية سوف يتوقف فى طنطا فتوجهوا إلى المحطة ولما أقبل القطار صاح التلاميذ : ليعش الدستور ، ولتحى مصر الدستورية وليعش عباس الدستورى . فقبضت عليهم الشرطة وتقرر فصل ١٤ تلميذا ، وجاء فى قرار الفصل أنهم يشتركون فى جمعية سرية مجهولة القصد . وقد تجمع التلاميذ المفصولون ومعهم عدد كبير من الاهالى وأخذوا يهتفون وليسقط المدير ، ليمت المدير » فألقت الشرطة القبض عليهم وحققت معهم النيابة وأحالت بعضهم إلى المحاكمة بتهمة إهانتهم مدير الغربية فى أثناء تأديه عمله

فى هذا الجو الخانق نظم طه حسين قصيدته هذه ووجهها إلى الخديو على الرغم من علمه بأن عباس لا يملك من الامر شيئا . وقد خرج على نظام القافية الموحدة وجعلها فى شكل مقطوعات . وقد بدأها بالإشادة بمصر فهى خير بلاد الدنيا . وقال إنه اذا كان المصريون يحبون الخديو ، فهم كذلك يحبون بنفس القدر مصر وهو يكرر طلب الدستور بصيغة الامر الذى غرضه البلاغى التمنى « كن » « امنح » « أرض » واستخدم أسلوب النداء المقصود به التعظيم مثل « ياخير البلاد » « ياأمين الله » « يامليكا » واستخدم كلمات سهلة وعبارات واضحة .

* * *

وقد أرادت شركة قناة السويس أن تحصل من الحكومة على موافقة بمد امتيازها خمسين عاما . وكانت الامة كلها مجمعة على رفض ما طلبته الشركة . ولما افتتح الخديو دوره انعقاد الجمعية العمومية القى خطبة جاء فيها « وقد علمتم أن حكومتنا مجمعة الرأى على قبوله – أى المشروع – فالغرض إذن من اجتماعكم هو للبحث فيها إذا كان من مصلحتنا معد أجل الامتياز » .

ولما توجه الاعضاء إلى قصر عابدين لشكر الخديو على افتتاحة للجمعية العمومية قال لهم : « إن المشروع المعروض عليكم الان مهم جدا فافحصوه بما يجب من التأنى والروية والرزانة والإمعان لأنه يختص بمصلحة الامة المصرية »

شغل الرأى العام المصرى بهذا الموضوع ونظم طه حسين قصيدة وطنية نشرت فى صحيفة « مصر الفتاة » بتاريخ (٥ – ١١ – ١٩٠٩) تحت عنوان « هم جائش » بدأها بتوجيه الخطاب للمحتلين فى أبيات تنم عن السخط والضيق والتبرم بالانجليز قال :

تيمموا غير وادى النيل وانتجعوا
فليس فى مصر للاطماع متسع
كفوا مطامعكم عنا ، أليس لكم
مما جنيتم وما تجنونه شبع ؟
تسع وخمسون كم فيهن من نشب
لو فيكمو بالكثير الجمع مقتنع
ياللكنانة من منكود طالعها
ماذا يجر عليها النوم والطمع
من مثل أبنائها فى سوء صفقتهم
منها إذا ما اجتنوا من غرسها وزرعوا
هم الذين ابتنوا بالأمس واحتفزوا
بحالهم إن أرادوا حقهم دُفعوا ؟
لا يصنع الله للمستعمرين فكم
يلقى بنو النيل من جراء ما صنعوا
الخ . . .

فهذه القصيدة جاءت انعكاسا لحالة الشاعر النفسية ، بل هى انعكاس لمشاعر جميع المصريين وقد كان سوء حظ بطرس باشا غالى أن المشروع ظهر فى أيام نظارته . لا قبل ذلك ولا بعد . وحينما ذهب رئيس النظارة إلى الجمعية العمومية وعرض المشروع بعد ظهر يوم الخميس ١٠ فبراير سنة ١٩١٠ اقترح أحد الاعضاء تشكيل لجنة من ١٨ أو ١٩ عضوا لفحص المشروع وإبداء الرأى .

وبعد أن وافقت الجمعية على ذلك وقف إسماعيل أباظة باشا وقال : نريد أن نعلم قبل الانصراف إذا كان رأى الجمعية العمومية فى مسألة مد امتياز القناة استشاريا أو قطعيا .

بطرس باشا غالى : هذا سؤال لا محل له بعد النطق الخديوى فإن الجناب العالى افتتح الجمعية بنطق سام ، وهو كاف لفهم المراد منه . وليس لدى الحكومة شىء آخر تضيفه على هذا البيان . وقد اشتد الجدل بين رئيس النظار وبين إسماعيل أباظة باشا . وكان يجلس فى شرفة الزوار شاب نحيف هو إبراهيم الوردانى الذى ارتكب الجناية المعروفة فى يوم ٢٠ فبراير سنة ١٩١٠ وإلى هذه الاحداث يشير طه حسين فى قصيدته التى القاها فى الاحتفال بالعام الهجرى ونشرت بمجلة الهداية عدد ديسمبر ١٩١٠ ومطلعها

كن أنت بعد أخيك خير هلال
وأضىء لمصر سبيل الاستقلال
وابسم لها بعد العبوس فربما
صنع ابتسامك بالرجاء البالى
كن أنت ميمون المطالع مرسلا
للنيل بالإسعاد والإقبال
أشرق وحدث مصر عن آمالها
ماذا صنعت بهذه الامال
أتصدق فيك الظنون وناظر
للنيل نظرة مانح وَصَّال ؟
ومبدد عن مصر بعض همومها
فلقد أضربها أخوك الخالى ؟
أغرى الخطوب بها وأمطر أهلها
من ريبهن بوابل هطال
ما بين آونة تمر واختها
هول يحيق بهم من الاهوال
عسف تنوء به النفوس وشدة
سواى العواقب حجة الإملال
ماذا أقص عليك من آلامنا
هيهات هل يسع الشكاة مقالى

الخ . . . وهى تربو على الستين بيتا ، عرض فيها لاحداث العام الهجرى السابق من الناحية السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وختمها بتوجيه النصيحة للشباب أن يعملوا على ما فيه خير الوطن وحض على تعليم البنت قال :

ساد الذين عنوا بأمر نسائهم
وسموا بهن إلى مكان عالى

ثم وجه نقدا عنيفا للاغنياء الذين يتقلبون فى النعيم بينما الفقراء يعانون البؤس والفاقة قال : أنى تكون الصالحات لامة
رغب الغنى بها عن الإفضال
يحيى بيمناه النضار ولم يكد
حتى يجود على الخنا بشمال

وأشار إلى ضروب الفساد المنتشر فى المجتمع المصرى فى ذلك الوقت . قال :

ما بين بائسة تقسم ضعفها
نفس مفرقة وجيب خالى
فاسترسلت فى المنكرات وحللت
من نفسها ما لم يكن بحلال

* * *

وبعد مقتل بطرس غالى صدرت قوانين كثيرة مقيدة للحرية : « مثل قوانين التمثيل . قال طه حسين

نقموا من التمثيل نطق ممثل
فيه بلفظة كامل وكمال

وقوانين مقيدة لحرية الصحافة :

أخذوا على الصحف الطريق وأرهقوا
كتابها بالضيم والإذلال

وانتشر الجواسيس بين الناس لنقل أخبارهم إلى المسئولين قال طه حسين

إنى لاكتمك الحديث تحفظا
وأرى السكوت على الاذى أولى لى
فلقد تكون قصيدتى كوسيلة
بينى وبين السجن والاغلال

وهذه القصيدة من خيرما نظم طه حسين فى الشئون السياسية والوطنية .

* * *

وكان يرمز بالليل للاحتلال قال :

ليل أسبح فقد ملكت وأصبح
فقد سئمنا من طولك المملول
ظلم الانجليز مصر فهل جا
ريتهم أنت فى المقام الطويل ؟
فإذا النيل كاسفا يلحظ اللي
ل على كرهه بعينى سلول
لو أراد الله أجلال عنا ،
فانجلت غمرة العدو الدخيل

كما يرمز بالنهار للحرية والاستقلال قال

كلف النهر بالنهار فأدلى
لذكاء من عنده برسول
لمحة ثم بشرت بقدوم
وتداعى أعداؤها للافول
قد جلى الله غمرة الليل عنا
وسيجلى العدو بعد قليل

وهو يتحدث إلى النيل فيبثه شكواه وآلامه وأحزانه . ويشير إلى فساد الحياة الاجتماعية ويدعو إلى تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية على العصاة ، ويرى أن أمور مصر لا تنصلح بالقوانين الوضعية . قال :

ظلم القائمون بالامر فى النا
س وأغواهمو ضلال وزور
زعموا أن شرعهم يكفل الخي
ر ولله سُنة قد تجور
ندع الكافرين بالله لكن
هل لدى المسلمين منا عذير ،
أيها الناس أين علمكو القا
صر من عالم عداه القصور
قد أبحتم لنا الخنا وخطرتم
كيف هذا المسوَّغ المحظور

يقول إن الحكومة تبيح الدعارة إن كانت رسمية وتحرمها إن كانت سرية .

انفذوا حكمه على كل جان
لا ينلكم من دون هذا فتور
ارجموا واجلدوا كما أمر الله
يجانبكمو الخنا والفجور

وهو يقول إن مصر نسيت دينها فاختفى الخير منها وحلت محله الشرور على اختلاف أنواعها وانعدم الوفاء والإباء كما انعدمت التضحية فى سبيل الوطن وكثرت الفتن والقتل وسفك الدماء .

ذاك عصر قد انقضى وتولى ، ذهبت أعصر وجاءت عصور وهو ساخط على المجتمع لإهماله ورضاه بالذل والاستكانة قال :

شاعر النيل لا عدتك العوادى
هل لهذا السكوت من تأويل ؟
أسلموا دارهم وعقوك يا ني
ل فما إن لهم سوى التنكيل
رفض فأغرقهمو فأنت حلم
غض فأهلكهمو وغير بخيل

إن الحقائق التاريخية لا تؤيد طه حسين فيما وصم به المجتمع من كسل وخمول ، ولا فيما رمى به الكتاب والشعراء من التقصير والإهمال . . ولو أن المصريين اقتدوا به فى خوفه من السجن والميل إلى الدعة والهدوء لما وصلوا إلى ما وصلوا إليه

الان من العزة والكرامة . إنه يشخص الداء ويعجز عن وصف الدواء ، أى أنه يذكر عيوبا فى المجتمع ولا يستطيع أن يحدد أهدافه أو يوضح أغراضه التى يقصد إليها . ومن السهل على أى إنسان أن يتهم المجتمع بالخمول والتقصير فإذا سألته عما يطلبه ليكون المجتمع فى نظره بريئا من العيوب لم تجد عنده شيئا .

* * *

وشعره الغزلى يمثل نفسية مضطربة ، ليست مستقرة على حال واحدة . فهو تارة يقول إن العشق رسول الفسق وداعية الضلال . وقد كتب سنة ١٩١٠ مقالا عنوانه « الحب » جاء فيه .

« مصدره ـ أى الحب ـ ضعف الإنسان وعجزه منفردا عن الحياة الدائمة والسعادة الباقية فما أعانه من الحب على هذا الغرض فهو حق ، وما زاد على ذلك فهو باطل لا خير فيه »

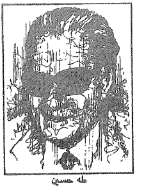
« حاجاتنا كثير متنوعة ، ومآربنا مختلفة شتى ، لا يستطيع الفرد أن يقوم بها . فنحن مضطرون إلى الاجتماع ، والاجتماع قوامه الحب الصحيح »

« حياتنا الدائمة رهينة بالتناسل ، وسعادتنا الباقية موقوفة على التعاون فنحن فى حاجة إلى القرين الصالح والصديق المخلص » .

« لا أعرف غير هذه الشئون مصادر للحب ولا أضرب مع الشعراء وكتاب الخيال بسهم فيما ذهبوا إليه من فنون الغرام فإنهم لم يقصدوا بنا إلى فساد الأخلاق وضعف النفوس ، أعانهم الوهم وأسعدهم الخيال ، واستحثتهم الشهوات الكاذبة فاتخذوا لنا من حسان الفتيان والفتيات آلهة أخذونا بعبادتهم من دون الله ، وزعموا أن مصدر هذا كله حب الجمال »

« لا أخفى على الناس أن فى طبيعتنا شغفا بالجمال وميلا إلى الحسن لكن إذا غلت نفوسنا فى هذا الميل وذلك الشغف لم يكن غلوها إلا مرضا يجب أن نداويه ونطب له . والحق أقول إنا قد بلغنا من الغلو فى ذلك مبلغا لا يسعنا الصبر عليه . فقد أصبح حب الجمال سبيلا إلى الغى وداعية إلى الفسوق »

ومن شعره الغزلى قصيدة عنوانها « آه لو عدل » نشرتها صحيفة « مصر الفتاة » فى ٣١ ـ ١٢ ـ ١٩٠٩ وقدمت لها بقولها :


طه حسين

« يرى القارىء فى القصيدة البليغة الاتية أن صاحبها الاديب الفاضل انتهج فيها أسلوبا يظنه بعض الادباء من الاساليب الافرنجية لا تفاقها مع الشعر الافرنجى فى التقاطيع والروىء. ولكن هذا النوع لم يفت العرب فى جاهليتهم ، فقد كانوا ينظمونه ويسمونه الشعر المسمط »

« وقد جعلها تسعة أسماط ، وكل سمط أربعة أبيات ، يتفق البيت الاول مع البيت الثالث ، والبيت الثانى مع الرابع كذلك »

شادن عطف
عطفه الحبيب
بعدما صدف
صدفه الملول
كم سبى العقول
قوله الخلوب
يملك القلوب
ثم لا ينيل

* * *

كل ذى بهاء
يمقت الوصال
يظهر الحياء
وهو فى صدود
من لذى السهود
منه بالنوال
إن فى الجمال
عثرة الجدود

* * *

إن فى الهوى
زلة القدم
فيه كم هوى
ثابت الجنان
قل لذى السنان
أو لذى القلم
كلت الهمم
عنه والبيان

وهكذا إلى آخر القصيدة وهى تمتاز بالسهولة والوضوح والنغمه الموسيقية التى تطرب لها الاذن .

ولطه حسين قصيدة نشرت تحت عنوان « الفجور بعد العفة » نذكر منها

لقد بلوت الغرام غرا
فكم بالامه ابتلانى
كم هد الغيد من بلائى
مذ كان لى بالهوى يدان
تحكم الغيد فى دهرا
ثم انثنى عنهمو عنانى
لا أكذب الله إن عاما
مضى حثيثا بلا توانى
إذا ذكرته استهلت
دموع عينى كالجمان
أرضيت بالطيبات نفسى
فى غير إثم ولا افتتان
ما أخذ الكاتبان سوأ
يذودنى عن ربى الجنان
إن كان فى قبلة جناح
فإننى منه فى أمان
لم أستبح نيلها فجورا
بل قال بالحل مفتيان
قد نلتها واستزدت منها
لو بعض ما نلته كفانى

يقول فى هذه الابيات إن الحب قد أصابه منذ صغره بالالام وإن الحسان قد استولين على مشاعره ، وملكن عليه لبه وشغلن عقله ، وتحكمن فيه بعد أن أمسكن بزمامه فلم يستطيع الإفلات منهن . ويقول إنه أرضى نفسه بالعناق والتقبيل ، وأنه لا ذنب عليه فى ذلك ولا خوف من عقاب الله ، لان بعض الفقهاء أفتى بجواز التقبيل وقد ذكر أن حبيبته هذه قد ماتت وتمنى لو أنه مات قبلها ، قال :

ثم طوى الدهر ذاك عنا
ليت الردى قبلها طوانى

ويذكر فى قصيدة أخرى أن قلبه لا يمكن أن يخلو من الحب ، ويقول إنه يهيم بالحسن ويعشق الجمال إلى درجة الجنون ، ويكره من المحبوب أن يصد عنه ويهجره ، وإنما يميل دائما إلى وصاله

والالتقاء به قال :

حـاش الله أن أكـون خليـا
من هوى الغيد أو غرام الغوانى
أنـا أصبـو إلى الغـرام ولا يعـ
ـرف لى فى الجنون بالحسن ثانى
لا أحب الهوى إذا اعترضتـه
شـائبات الصـدود والهجران

يقول فى قصيدة أخرى :

أنـا لـولا سـوء حـظى
لم أكـن إلا ابن هـانىء

أى أنه لو كان مبصرا لسار سيرة أبى نواس فى الخلاعة والمجون والتهتك والعربدة ، والإقبال على الخمر والتمتع باللذات الحيوانية الطبيعية والشاذة ، ولكن سوء حظه بتلك الافة هو الذى حال بينه وبين ما تصبو إليه نفسه . وعجيب من شيخ أزهرى أن يجاهر بمثل هذه الاراء دون أن يناله عقاب أو يتعرض للفصل من هذا المعهد الدينى ثم أين ما كتبه تحت عنوان « الحب » ؟ وأين هذا مما رمى به الشعراء وكتاب الخيال ؟

وله قصيدة نشرت سنة ١٩١٠ تحت عنوان « زلة فى الحياة » نذكر منها :

صام لله وصلى
بعد لهو ومجون
أنكر الخلان منه
ميله للحسنات
بعد أن كان له
فى طلب اللهو فنون
عثرة أنقذه الله بها من عثرات

ومن المعروف أن طه حسين ولد ١٨٨٩ ونشرت هذه القصيدة سنة ١٩١٠ ، أى هو فى العام الحادى والعشرين من عمره وليس من المعقول أن يكون وهو فى هذه السن المبكرة مع ضيق ذات يده وإصابته بتلك الافة أن يصبح شخصا صهرته التجارب وحنكته الايام فاقتنع بأنه لا خير فى حياة اللهو والمجون . ويذكر فى القصيدة المتقدمة أن وقته مقسم بين العمل الجاد المنتج وبين اللهو والعبث قال :

ساعة عندى للجـ
ـد وأخرى للغزل
فإذا ملت إلى الجـ
ـد فمقدام أريب
وإذا ملت إلى الحـ
(م)
ـب فأب للعذل
هذه ى جملة
سوالى فهل فيها ذنوب ؟

وكان بعض الشعراء ينظمون القصائد فى الشكوى من البؤس وضيق ذات اليد . وكان إمام العبد يتزعم طائفة من البؤساء ، وأنشأ حزبا خاصا بهذه الطائفة فلقب بإمام البؤساء وقد سلك طه حسين هذا المسلك وكان بؤسه من ناحيتين : الناحية المالية وناحية آفته . وجاء شعره مصورا لحالته النفسية المؤلمة قال من قصيدة تحت عنوان « الفجور بعد العفة »

إذا شكا البؤس كل ندب
فقد نجا منه شاعران
بينا نعاينه كان شوقى
يقصف فى كرمة ابن هانى
وحافظ فى القطار يلهو
مشرد الهم غير عانى
فليطب الشاعر أن نفسا
إنا رضينا بما نعانى
ما سرنى ساعة كبؤس
والأدب الغض صاحبان
لقد شئت الصحاب حتى
وددت لو كلهم جفانى

فهو يغبط شوقى غناه وتمتعه بما فى هذه الدنيا من أنواع الملذات ويوازن بين هذا الشاعر المترف الغنى الذى يسكن القصور ، وبين نفسه وما نجد من حرمان وضيق وعجز إلا أن الشاعر وضع حافظ إبراهيم بجانب شوقى مع أن حافظ كان يعانى البؤس الشديد . وقد ذكر طه أن حافظا ان يستقل القطار إلى المطرية أو عين شمس حيث كان يسكن الإمام محمد عبده ثم يعود محملا بنفائس الأموال .

ثم انثنى وهو بالصفايا
من صلف الدهر فى ضمان

ويذكر طه حين أنه اعتاد البؤس والشقاء ، وأنه لم يعد يهتم بما يصادفه من شظف العيش ولا يعبأ بما تخبئه له الايام من حزن أو فرح لانه وطن نفسه على مقابلة كل حالة بالصبر والرضا فلم يعرف طه اليأس فى حياته قط ، بل ظل محتفظا بروح معنوى قوى وعزيمة صادقة ماضية وكره أصحابه إخوانه الازهريين حتى تمنى أن يقاطعوه .

وشكا من إهمال النقاد لما يكتب وعدم اهتمامهم بمناقشته . قال « ولقد كنت أحسب أن بؤس مطبق فى كل شىء حتى فى الكتابة ، وأن موقفى زلق فى كل كل مكان حتى بين الكتاب . نظرت فإذا أنا لست من كتاب المنزلة الاولى فلم يرعنى ذلك لأن هذه المنزلة غاية يبلغها كل كاتب مثل لم يقف من حيث الإجادة والإحسان عند حد ، ثم نظرت فإذا أنا المنزلة الثالثة »

ولكن طه حسين استطاع أن يحطم بؤسه فى هذه الناحية ، ناحية إغفال الناس له وإهمالهم لما يكتب . ولكن كيف تأتى له ذلك ؟ تأتى له من إرادته القوية التى غرست فيه يوم أخذ اللقمة بكلتا يديه فاغرق إخوته فى الضحك وبكت أمه وعلمه أبوه بصوت حزين : ما هكذا تؤخذ اللقمة يابنى ◆



العقاد

حول الاستمرارية والواقعية في الرواية السنغالية

للكاتب السنغالي :
مامادو (محمد) غاي



لقد نشأت الرواية فى الآداب العالمية نوعا أدبيا محتقرا لا تمت الى الحياة الواقعية بصلة . ومع مرور الزمن أخذ هذا النوع يقترب من واقع الحياة حتى أصبح أصدق تعبير له فى القرن التاسع عشر على أيدى بلزاك ، وأميل زولا وأمثالهما ثم استمر الوضع على هذا النحو الى يومنا هذا على الرغم من الحركات التى عارضت هذا الاتجاه مثل « الرواية الجديدة » التى ظهرت حوالى منتصف القرن العشرين . أما الرواية العربية والتى تعتبر وليدة هذا القرن فلم تكد تعرف المرحلة السابقة للمرحلة الواقعية بينما لم يكد يتحقق ظهور الرواية واقعية منذ البداية الا فى الأدب الزنجي الأفريقى وبصفة خاصة فى الأدب السنغالى .

لقد كان الأدب السنغالى من أقدم الآداب التى قدمتها القارة السوداء ولم يزل هذا العطاء مستمرا الى يومنا هذا . ولعل الرواية تنفرد بنصيب الأسد فى هذا النتاج الأدبى السنغالى الذى قد لا نجانب الحقيقة اذا وصفناها بالاستمرارية . فهناك مجموعة من الموضوعات الحية التى تنوولت منذ أول عصر الرواية فى الأدب السنغالى ولاتزال أقلام الأدباء السنغالين تجرى بها حتى الآن . ومن تلك الموضوعات الخالدة التقاء الثقافات أو صراع الحضارات أوبتعبير اخر الصراع بين التراث والمعاصرة . ويتمثل ذلك فى محاولة أفراد المجتمع المسلم الأفريقى فى الحفاظ على ما كانوا عليه قبل مجىء الفرنسيين المستعمرين من عادات وتقاليد وطريقة حياة وأسلوب تفكير وذلك فى نفس الوقت الذى تأثروا بالثقافة الفرنسية التى تفرض عليهم أنماط جديدة فى طرق تفكير وسلوك وعادات وغير ذلك . فيظل الانسان السنغالى بل المجتمع السنغالى مترددا بين ماض يكاد ينفلت من أصابع يده وبين مستقبل لا يعلم كنهه ولا أبعاده .

وسوف نتعرض لهذه الظاهرة من خلال دراسة سريعة لأربع روايات كتبت فى فترات مختلفة ودارت أحداثها فى أزمنة متباينة ، متناولة بيئات سنغالية مختلفة ومبينة موقف كل بيئة منها تجاه الثقافة الفرنسية الدخيلة والروايات هى : « كسريم » من تأليف عثمان موسى و « المغامرة الغامضة » للشيخ حامد كان و « ياوطنى ، يا شعبى الجميل ! » للكاتب **والسينمائى** عثمان سامبين و « نداء ساحة المصارعة » للروائية أمنة سوفال . ولا يمكننا فى حدود هذا المقال الا نتعرض لمعالم هذه الظاهرة العريضة دون تناولها فى دراسة تفصيلية اذ تصلح كل رواية فى حد ذاتها لدراسات جادة واسعة النطاق . ومن الجدير بالملاحظة أننا لا نعنى بالواقعية هنا معناها التقليدى فقط وانما نعنى كذلك كون ظاهرة هذا الصراع فى صميم حياة المجتمع السنغالى بحيث يصبح قضية فى قضايا الالتزام الأدبى .

المغامرة الغامضة أو التردد بين قبول الحضارة الوافدة ورفضها :

على الرغم من أن هذه الرواية التى تحكى قصة انتقال صبى فى المدرسة الاسلامية التقليدية الى المدرسة الفرنسية الجديدة ثم الى فرنسا حيث يدرس الفلسفة ويرجع ليموت اثر اخفاقه فى التوفيق بين هذه الثقافات وعلى الرغم من أن هذه الرواية نشرت فى بداية الستينيات ودارت أحداثها بعد الحرب العالمية الاولى فانها تمثل أولى مراحل الصراع الثقافى : الثقافة السنغالية الاسلامية والثقافة الفرنسية المسيحية أو العلمانية . فصمب جالو بطل الرواية من أنجب تلاميذ الشيخ تيرنو حتى أن هذا الأخير ليبالغ فى إعداده ليحل محله فى قيادة الأمة الفولانية فى المستقبل غير أن الظروف شاءت أن تطرأ أحداث يقتضى على بلد الجالوبيين أن يضحوا بأخيار شبانهم حتى ينجوا من هذه الكارثة ، وتتمثل هذه الكارثة فى الطريقة الجديدة التى يحارب بها الفرنسيون بعد انتصارهم فى الغزو المسلح . وهذه الطريقة الجديدة هى المدرسة الجديدة . فيتحتم على الجالوبيين أن يدخلوا هذه الحرب الجديدة أى المدرسة الجديدة ليدرسوا من الفرنسين « كيف يستطيع المرء أن ينتصر بلا حق » اذ كما هزم الفرنسيون السكان الاصليين بأسلحتهم المتقدمة هزموهم أيضا بمدرستهم التى سوف تكتظ بالطلبة على حساب مدرسة الشيخ

تيرنو الاسلامية التقليدية التى توسل طلابها على مضض الى المدرسة الفرنسية . لعل ما نراه الآن فى بعض المناطق السنغالية النائية التى ترفض سكانها إرسال أبنائهم الى المدرسة الفرنسية قريب من هذه المرحلة .

ومن الجدير بالذكر أنه رغم ضرورة إرسال أبناءهم الى المدرسة الجديدة فلا يزال سكان جالوبى مقتنعين بأصالة مدرستهم فيقول . فى ذلك أحد أبطال الرواية « سوف يدرسون فى المدرسة الجديدة جميع طرق ربط الخشب مع الخشب ولكنهم وهم يتعلمون ذلك سوف ينسون أشياء أيعوضهم ما يدرسون عما ينسون ؟ . » . وهنا تكمن ركيزة المسأل أن يتعلم المرء الثقافة الدخيلة دون أن يفقد شيئا من شخصيته وجوهره وصلته بربه .

ويتجلى لنا الفرق بين السنغالية الاسلامية والثقافة الفرنسية العلمانية واضحا فى الحديث الذى دار بين والد صمب جالو وزميله الفرنسى ، فبينما يرى الاول أن لهذه الحياة نهاية وأن الانسان مهما يجهد نفسه لن يسبر من غور الكون إلا قدرا محدودا فإن الفرنسى يعتقد أن الحياة لن تنتهى أبدا على سطح الأرض وأن العلم سوف يكشف عن كل شىء لا يبقى فى الكون سر مجهول .

ثم يسافر صمب جالو الى فرنسا لمواصلة دراسته وتنتقل المدرسة من يد الشيخ تيرنو الى دمب فكان أول عمل يقوم به تغيير مواعيد المدرسة التقليدية حتى تناسب المدرسة الجديدة وتموت بذلك رمزيا المدرسة التقليدية . ولكن الصراع بين القديم والجديد يبلغ ذروته فى نفس صمب وهو فى فرنسا فنرى الصلة بينه وبين ربة تضعف تدريجيا فلا يرى والده بدا من استرجاعه ورغم عودته يظل شاكا فى ربه حائرا بين وضعه النفسى الغامض امام الثقافات المتداخله والمتناقضه التى تنتابه ثم لا يلبث أن يموت على يد المجنون – وقد جن بسبب اتصاله بالحضارة الاوروبية الذى يمثل الثقافه الإسلامية الإفريقية التى لم تعد ترى الصمب جالو بابا أخر للسلامة ولم يقتل صمب إلا بعد إيقانه انه لن يصلى نافذا فى ذلك الحكم الإسلامى فى تارك الصلاة بلا عذر ولا تفوتنا الإشارة إلى انه باستطاعة القارىء أن يقرأ هذه المؤلفه التى تسمى روايه على سبيل التجاوز كسيره ذاتيه أو كروايه فلسفية .

« كريم » أو « صمب لنغير » القرن العشرين :

اذا كانت « المغامرة الغامضة » تمثل إحدى مراحل الصراع الأولى بين الحضارة السنغالية والحضارة الفرنسية أى مرحلة الغزو الثقافى بواسطة المدرسة بعد الغزو المسلح ـ فان رواية « كريم » على الرغم من أنها من طلائع الرواية السنغالية وعلى الرغم من أن أحداثها تدور فى ثلاثينيات القرن العشرين الا أنها تمثل المرحلة التى نجح فيها المستعمر فى بث نفوذه سياسيا وأقتصاديا وثقافيا الى حد بعيد فقد نال بطل « كريم » الذى يحمل اسم الرواية « الشهادة الابتدائية » وانتهى من الخدمة العسكرية وبدأ يشتغل فى شركة تجارية استعمارية بسين لوى ولكن على الرغم من دخله البسيط يصر على أن يعيش صمب لنغير كأجداده وصمب لنغير كما يشرح صديق كريم لصديقة محبوبته « لم يكن ليهرب على وجه العدو فى عصر الملحمة . وكان ، حينما يتغنى بأمجاده الشعراء التقليديون يجزل لهم العطاء متخليا عن جميع أمواله . وكان الشرف والكرامة أعظم شىء عنده حتى ليقتل من يهينه . أما فى يومنا هذا فصمب لنغير يعرف واجبه ويقوم به خير قيام رغم الظروف الصعبة والعقبات .

ويبالغ كريم فى الكرم والسخاء تجاه محبوبته كما يقتضيه الشرف والكرامة فتتكاثف عليه الديون ويهزمه منافسه فى البذل والبذخ . حينئذ يغادر سين لوى الى دكار حيث تزداد معرفة بالحضارة الأوربية وينبهر بها مبدلا ملابسه التقليدية بالملابس الغربية ويتصل بأصدقاء مثقفين من المعلمين والأطباء السنغاليين فيأمل معهم فى ظهور حضارة خليطة بين الحضارة الأوربية والأفريقية قائلين فى ذلك من الخطورة بمكان أن نظل محافظين على طرق حياة وتفكير وعمل لا تلائم ألا أسلوب الحياة التقليدية التى أصبحت فى حكم خبر كان أو على الأقل أصبحت فى تغير وتطور تامين . وفى النهاية وبعد مغامرات غرامية يتمكن كريم من كسب قدر من المال يؤهله للزواج بمحبوبته فى سين لوى عند عودته . ونلاحظ كذالك أن كريم غى بطل الرواية يظل فى قرارة نفسه سنغاليا محافظا على نمط الحياة الأفريقى من ولوع الاحتفالات والحياة الجماعية والعادات والتقاليد الاسلامية ولكن فى نفس الوقت يتقبل بلا انتقاد الحضارة الغربية ويعترف بتفوقها وكأنما الكاتب عثمان سوسى يطالب مواطنيه السنغاليين بالاقتداء بتلك البلدان ذات الحضارات القديمة .

وباختصار شديد ، نرى أن الصراع بين الحضارتين السنغالية والفرنسية قد قطع شوطا لا بأس به فأصبحت مسألة التزاوج بين الحضارات واقعا يفرض نفسه ولكن الكيفية التى يتم بها هذا التزاوج الحضارى على أحسن وجه تظل علامة أستفهام .

يا وطنى يا شعبى الجميل ، أو التزاوج الحضارى المفسوخ :

أما فى هذه الرواية التى تدور أحداثها إثر الحرب العالمية الثانية والتى نشرت للكاتب الروائى والسينمائى عثمان سامبين سنة ١٩٥٧ فإن الصراع بين القديم والجديد يظل بين المستعمرين المسيحين والسكان الأصليين المسلمين من ناحية ومن ناحية أخرى بين عادات وتقاليد هؤلاء السكان الأصليين ومايطرأ عليها من جديد . بينما يكون البطل فى الروايات السابقة طالبا أو متعلما فان بطل هذه الرواية شبه أمى ولكنه اشترك فى الحرب العالمية جنبا إلى جنب مع الأوربيين الذين رددوا معه اية لقد جاءكم بشكل مشوه كى يسلموا من الموت . وبعد الحرب تجول فى أوروبا طويلا وانتهى بعشق فرنسية تزوجها رغم التحديات فى فرنسا وتحديات أعظم عند عودته لبلده فى كاسماس بالسنغال . فأسرته محافظة متدينة ووالده وهو إمام مسجد لا يرضى على معايشة أوروبية فيضطر الزوجان الى بناء بيت خاص بهما أما الوالدة الحنون التى حرمت من أولادها الذين ماتوا جميعا فى صغرهم الا عمر ـ بطل الروايه ـ فقد أخذ الأسى تقطر قلبها : لقد بذلت النفس والنفيس حتى يظل خاريل أو انتظار قضاء الله كما تسميه على قيد الحياة ولكنه يكبر ثم يغرب الى أوروبا مدة ثم يعود بأوروبية تختطف منها ابنها العزيز .

أما الصدمة التالية التى تصيب هذه الأم المسكينة وأهلها فى ابنهم عمر المتأثر بالحضارة الأوروبية هى اشتغاله بالزراعة حيث ذلك يعنى الخروج على العادات

والتقاليد التى يحتم على أفراد الأسرة أن يظلوا صيادى أسماك - حرفة يتوراثها عن أجداد لأبناء . ولكن عمر بفضل اتصاله بأوروبا حضارتها بدأ يلغى هذه العوائق الطبقية التقليدية . ومما يتمثل فيه الصراع بين الحضارات فى هذه الرواية أن التأثر بالحضارة الأوروبية لا يعنى فقط الاقلاع عن بعض التقاليد الأفريقية التى لا تساير العصر الحديث ولكن يعنى أيضا مواجهة المستعمرين المستغلين ومحاربتهم بأسلحتهم نفسها . ولعل فى ذلك التنديد بأفاعيل الأوروبين الزاعمين أنهم جاءوا لمهمة حضارية مستنيرة بينما جاءوا فى حقيقة الأمر لمجرد إشباع أغراضهم وأطماعهم . ولعل وقوع البطل ضحية دسائهم أبرز دليل على سوء نواياهم وامتناعهم عن المساهمة فى خلق حضارة تكون بمثابة مزج بين الحضارتين الافريقية والأوروبية .

ولكن نهاية الرواية تتفاءل فى ظهور تزاوج الحضارات ، فموت البطل عمر فاى بعد ان أعطى مثالا حقيقيا فى زواجه بأوروبية ومعايشته معها فى انسجام ليس الا تضحية من أجل تزاوج الحضارتين وكذلك فان فى بقاء المرأة الأوروبية عند أهل زوجها المرحوم ما يؤكد التفاؤل فى مستقبل حضارى شامل يساهم فيه افارقة والأوروبيون ذوو النوايا الطيبة على حد سواء .

« نداء ساحة المصارعة » أو المرحلة الأخيرة :

بعدأن أكدت أمنة سوفال براعتها فى تحليل المجتمع السنغالى ومعالجة آفاته فى روايتيها « الشبح » ١٩٧٦ و « اضراب المتسولين » ١٩٧٩ عادت لتنشر روايتها الثالثة فى معالجة التقاء الثقافات أو صراع الحضارات وذلك فى « نداء ساحة المصارعة » سنة ١٩٨٢ . ففى هذه الرواية نرى عائلة صغيرة مكونة من أب وأم وطفل . فالوالدان منتميان الى الجيل الجديد بعد تعلمهما فى أوروبا وتأثرهما بحضارتها الى حد الانبهار عادا الى السنغال ليعيشا على طريقة الأوروبين فى انفراديتها واحتقارهما لسكان « لوغا » الذين يبدون فى نظرهم شعبيين مختلفين . أما ابنهما « نالاّ » فقد عاش فى القرية أثناء دراسة والديه فى أوروبا . ففى القرية وعند جدته مام فارى عاش الطفل بين اللهو والمرح وقصص السهرات التى تحمله فيها جدته الى عوالم كلها سحر وبهاء وهناء . فلما عاد والداه واسترداه لم يستطع نالاّ ان يسعد فى الجو الكئيب الأوروبى الذى يجتهد أبواه على فرضه عليه فرضا غير أن دقات الطبلات المنبعثة من ساحة المصارعة وصلت الى أعماق قلبه وهيجه ويتطور ولوع الطفل الشديد بالمصارعة وما يصاحبها من رقص وغناء بينما يظل والداه يروان أن ذلك لا يصلح هواية الا للساذجين المتخلفين فلا يسمحان لابنهما بأتخاذ هذا الفن الشعبى هواية ولكن نالاّ يصبح على غفلة من والديه - صديقا حميما لبطل المصارعة « مالاو » والذى يظل مصدر الاتصال الوحيد بين الطفل والتراث السنغالى : فبعد الجدة مام فارى والقروى السالومى أندرى يأتى دور بطل المصارعة « مالاو » فى تكوين شخصية الطفل « نالاّ » تراثيا . فيخرج به الى مدينة لوغا ومناداة الناس الذين يعانون من صمت المدينة الرهيب قبل ان يتلاشوا فى جو الحضارة الأوروبية - وهذه المناداة تتم بواسطة دقات الطبول فى ساحة المصارعة .

هكذا بينما يجتهد والدا « نالاّ » فى تكوين ولدهما على صورة تعجبهما وتوافق الحضارة الاوروبية فان المؤثرات التى تحيط ب نالاّ فى مدينة لوغا العريقة تجعله ينفلت من قبضة الحضارة الاوروبية التى تمثلها أبواه ويتقدم بشكل عجيب فى فهم التراث السنغالى ومعايشته حتى أن والده لا يملك فى نهاية الأمر الا أن ينضم اليه فى ميله الى التراث كغيره من كبار المثقفين من المواطنين والأوروبيين الذين رغم تعصب بعضهم الشديد الا أنهم لم يتمكنوا من تجاهل نداء ساحة المصارعة .

وتمثل هذه الرواية التى تدور أحداثها فى سبعينيات هذا القرن والتى نشرت فى بداية الثمانينات الحلقة الأخيرة أو الراهنة من الصراع بين الثقافة السنغالية الأصيلة والثقافة الفرنسية الدخيلة فبينما نرى فى الروايات السابقة ان الأبطال الذين يمثلون محور الصراع بين الحضارة السنغالية والحضارة الفرنسية قد تأثروا بالثقافة بشكل غير مباشر نجد أن بطل نداء ساحة المصارعة لم يتصل مباشرة بالحضارة الأوروبية انما والداه هما الذان تأثرا بها إثر معايشتها بشكل مباشر . فالبطل اذا من الجيل الثانى الذى اتصل بالحضارة الأوروبية بواسطة الآباء .

والرواية على قصرها ممتلئة بالمواقف التى تمثل الصراع بين التراث المعاصر فوالد « نالاّ » بملاحظاته الدقيقة وتفكيره المستنير ينتهى الى الاعتراف بالتراث أما زوجه « جاتو » والدة « نالاّ » المتطرفة فى ولائها للغرب وفى نبذها للتراث تظل منبوذة فى قريتها الأصلية محتقرة عند جيرانها المدنيات .

ويبدو ان الناطق بلسان الروائية السنغالية من بين شخصيات الرواية هو المدرس يانغ الذى رغم ثقافته الفرنسية يظل شديد الانبهار بالثقافة القومية التى يستوعبها استيعابا . واذا كانت الحضارة الأوروبية تغلب على الثقافة القومية فى المراحل السابقة فان الوضع ينقلب عند أمنة سوفال ولعل فى ذالك اشارة متفائلة من الروائية السنغالية التى لاشك أنها عانت فى يوم من الأيام من الازدواج الثقافى - الى ان الأفريقى المزدوج الثقافة والمتمزق - نفسيا - بين التيارات الحضارية لا يمكن له حل تناقضات نفسه الا اذا كان على اتصال وثيق بتراثه القومى مع الاحتفاظ بروابط حية بالثقافات المكتسبة الأجنبية .

وقد يجمل بنا أن نشير فى نهاية هذه العجالة الى أن هذه الروايات السنغالية التى تعالج ظاهرة الصراع بين الحضارتين السنغالية والفرنسية فى المجتمع السنغالى تتسم الى جانب استمراريتها الزمانية بالاستمرارية المكانية أو بالشمولية فتمتد من أقصى شمال البلادبسين لوى ومن الشمال الشرقى ب ماتام الى أقصى الجنوب ب كازاماس مارة بلوغا وسالوم فدكار ◆

غنى عن البيان أن المقال يدور حول الأدب السنغالى باللغة الفرنسية ولا يعنينا ونحن نتحدث عن الظاهرة التى تعالجها الروايات ترتيب سنوات صدورها بقدر ما تعنينا طبيعة هذا الصراع الذى صنفناه على أربع مراحل حسب هذا الترتيب :

1 - Cheikh H.Kane, **Aventure ambigue,** Julliord, Paris 1961.

2 - Ousmane Soce, **Karim,** Nouvelles Editions Latine, Parig 1935.

3 - Ousmane Sembene, **O pays, mon beau peuple,** le livre contemporain, Paris 1957.

4 - Aminata Sow Fall, **L'appel des arenes** N. E. A. Dakar 1982.

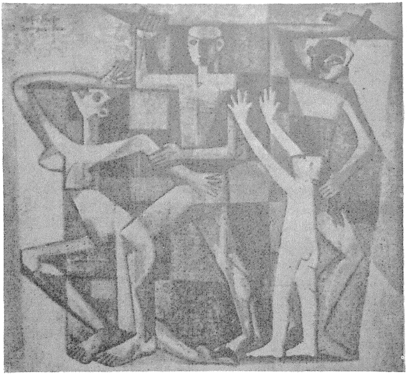
أبعاد الواقعية فى الفنون التشكيلية

د . كايد عمرو

تعتبر المدرسة الواقعية فى الفن التشكيلى المعاصر من المدارس الفنية الهامة نظرا لوضوح اشكالها وقربها من الأفهام وسهولة تفسيرها . وكذلك نظرا لتصويرها للزمان والمكان الذى يعيش فيه مجتمع ما وما شك فى ان هذا الجانب من الاتجاهات التشكيلية يأخذ مكانته ليس كفن تعبيرى وانما كفن ايضاحى فى الوقت ذاته . والمقصود بالايضاحى هو تعزيز الافكار المجردة عن طريق التمثيل البصرى الدقيق لوقائع الحديث المكتوب أو المنطوق .

لقد جرت العادة على تكريس مفهوم الوضوح والتسجيل البصرى على انها اهم سمات الواقع ، واتجه الكتاب والنقاد الى الحديث عنها ووصف كل عمل يخالف الاوضاع البصريه على أنه تجريدى أو رمزى او سريالى ، وغير ذلك من تسميات فنيه . غير ان الحقيقه تشير الى ما هو خلاف ذلك . اذ أن التمثيل الواقعى لعناصر الطبيعة امر مستحيل . ومهما بلغت دقة المصور او النحات لتمثيل الواقع فانه لمن المستحيل ان يصل الى تجسيد الواقع تمثيل كافة جوانبه بالمعنى الحقيقى للواقع . اذ يظل تمثيل ذلك من خلال الرسم او النحت تعبير يرتكز على الايهامات البصرية التى تمثل اجزاءا من الواقع . وقد كان ولا يزال هم الفنان الواقعى منحصرا فى الوصول الى اقرب السمات والخصائص التى يمكنه من خلالها ايصال اعلى كم من هذه السمات للمشاهد . ويمكن القول بأن اولئك الذين يهتمون بالجانب البصرى من الواقع المرئى باعتباره اقوى الوسائل المستخدمه فى تعزيز الافكار هم ، الذين يولون هذا الجانب الايهامى جل اهتمامهم . على أن الواقعية فى الفن التشكيلى لها صور واشكال متعدده ، بخلاف تلك الأشكال التى صورها « غوستاف كوربيه » Gustav او تلك المناظر التى صورها « جوزيف تيرنر » Joseph Turner وكونستيبل Constable او غيرهم من مصورى الطبيعة .

فالواقعية فى الفن او الأدب هى التعبير عن الواقع بالصوره او الكلمه بموضوعية وحياد . بتصوير حياة الأثرياء والفقراء ، والمناظر الطبيعيه ، وهى اتجاه موضوعى



صرف والاقتصار على تصوير الأثرياء دون تصوير الفقراء او العكس انما يشكل اتجاها اخر يجعل الواقعية البصرية تحتكم لفكر ما . وليس من الخطأ على الفنان ان يصور جانبا واحد من الواقع ، ولكن المبالغه فى تمثيله تجرد الفنان من الموضوعيه . فاعمال التصوير عند فنانى الباروك جعلت منهم جماعه من الحرفيين المتكسبين ، وكذلك الاعمال الفنيه عند « غوستاف كوربيه » جعلته احيانا يميل الى التشاؤم . ولكن فنانى الباروك والواقعيين المعاصرين يظل جميعهم واقعيون بغض النظر عن اتجاهاتهم الفكرية او الاهداف التى سعى واحدهم من أجلها .

والواقعيه الحقيقيه ذات الاتجاه الموضوعى هى تلك التى تطلق عليها الكاتبه « رينيه هويغ » « الواقعيه الرفيعه او الواقعيه العاميه » وتقصد بذلك واقعية عصر النهضه ، وتذكر الكاتبه أن طبقات المجتمع حاولت أن تؤكد جهارا تصورها للحياة ، لحياة تفتح لها مواهبها واشباع رغائبها ، فهى تطلب من الفن الصوره الماديه لتطلعاتها . وهكذا اتخذت الارستقراطيه والعامه والبرجوازيه مواقفها تجاه الواقعيه[1] .

ومن الجدير بالفهم هو التعرف بالمعنى الحقيقى لكلمة « الواقعيه » ليتسنى لنا التعرف بجوانب اخرى من الفن التشكيلى ، فالعالم اللغوى[2] "Mifflim" مفلن يفسرها على انها « القدره على التكيف مع البيئة من أجل اشباع الغرائز والحاجات الداخليه للانسان » وهذا التفسير يوضح وجهة النظر السيكلوجية تجاه الواقع . أما من وجهة النظر الفنية فيفسرها مفلن « على انها التصوير البصرى المنضبط للطبيعة » ثم يعطى الكاتب تفسيرا آخر أكثر قربا للفلسفه اذ يرى انها تتمثل فى المفهوم عن الشيء ، حيث أن مدلولات الاشياء أكثر واقعية من كيانها المادى ، وكذلك اكثر حقيقه منها « وهناك من يرى ان الفن[3] « اكثر حقيقه من الواقع » باعتبار الاشكال الفنيه تعبير عن الواقع وليس تسجيلا له .

وهنا يجدر بنا أن ننوه الى ان مفهوم « الجشتالتين » Gestaltists [4] للواقع هو الشمول من خلال النظرة الكليه له والتعبير بطريقه تحمل السمات البارزه فيه « فالكل فى نظرهم[5] اكبر من مجموع الاجزاء التى تكونه » لذا ، فان وجهة نظرهم تتفق ووجهات النظر السابقه فى تفسير الواقع ، ان الفن التشكيلى على اختلاف مدارسه واساليبه ، انما هو نابع من الاتصال بالواقع ، فهو ترجمة بصرية لحصيلة تفاعل الأنسان مع محيطه المادى فى محاولة لارضاء الذات وانسجامها مع المحيط الخارجى ومؤثراته والذى نسميه « التكيف » "Adaptation" .

والحقيقه ان الواقعية لم تكن مقصوره على التسجيل البصرى الدقيق لوقائع واحداث الحياة عبر التاريخ البشرى . فقد مرت ولا تزال تمر باطوار مختلفه تفرضها عليها ظروف مختلفه . فما نسميه فى بيئتنا بالواقع ، يعتبره افراد مجتمع آخر خارج عن الواقع من حيث المعنى . فقد عبرت الرومانسيه عن احداث مضى عليها زمن طويل ولم تكن لها أية صلة بالفترة الزمنيه التى عاشها الفنان الرومانسى وحتى بالمكان نشأ عليه . ولكنها تمثل زمنا ومكتنا محددين لواقع مضى استمد الفنان التشكيلى عناصره من واقع يعيشه ، ولجأ الى تنظيم هذا الواقع بطريقة بصرية يمكن من خلالها ملاحظة قدرة الفنان على تركيب أجزاء العمل الفنى بطريقة تتسم بالغرابه والبعد عن المألوف . وهناك من كان يُضيف فى قائمه الرومانسيين رغم اهتمامه باحداث الواقع مثل « انوريه دوميه »[6] Daumier فمن خلال لوحته « عربة الدرجة الثالثة » انما سجل واقعا بائسا للفقراء الذين كانوا يستقلون مثل تلك العربة وقد بالغ فى وصف ذلك الواقع البائس من خلال تصوير ملامح الوجوه والشقاء الذى يبدو على جبين كل فرد من ركاب العربة ، لدرجة ان الكثير عتبروا تلك الصور اقرب للتعبيريه منها للواقعيه . ومهما يكن من أمر فان مدارس الفن التشكيلى معتمدة اعتمادا جوهريا على أرض الواقع الذى يعيشه الانسان .

وعلى ضوء ما سبق يمكن تصنيف الواقعية فى الفن التشكيلى الى ثلاثة انماط وهى : ـ

١ ـ الواقعية البصرية
visual Realism

٢ ـ الواقعية الذهنية
Intellectual Realism

٣ ـ الواقعية البصرية الذهنيه
Iniffectnal Visual Realism

ولكل نمط منها الوان مختلفه يمكن التعرف بها من خلال الرجوع الى تاريخ الفن

العالمى . فهى انماط يختلف واحدها عن الاخر من حيث الاداء البصرى ولكنها تجتمع حول هدف واحد وهو الواقع الذى يعيشه الانسان باوسع معانيه . على ان مضمون العمل الفنى يعتمد جانبين هامين وهما : -

١ - الجانب البصرى Visual Aspect

٢ - الجانب الفكرى Intellectual Asiect

والجانب البصرى هو وسيط يستخدمه الفنان التشكيلى لايصال المعانى والافكار التى تدور فى ذهنه ، والتى يتمكن الفنان من خلالها التحدث للجمهور المشاهد . اما الجانب الفكرى ، فهو مجموعه الخبرات الشامله للفنان والتى يستمدها من مخزون الذاكره والتجارب الشامله التى يواجهها فى نفس اللحظه . واذا ما اعتبرنا استراتيجية الفنان بمثابة الجانب الفكرى للمضمون فان المعنى المرتبط بذلك كما يقول « كينث باتيل "Kenneth Beittle" » هو طريقة عمل الذهن « اثناء التعبير الفنى . وهو خطة العمل لمجموعه من الاتجاهات السلوكية (اهداف وانشطه) توجه من خلال تغذية استرجاعية "Feedback"[٧] تحضر للذهن لتوها » . ولا شك ان المضمون فى العمل الفنى يعنى كيان الشىء المادى والمعنوى (اى المجرد) .

وعلى اى حال فان الاتجاه الواقعى بصوره المختلفه يدور حول مضمون اساسه الاحداث التى تحيط بنا وهو وسيله من وسائل حل المشكلات التى يواجهها الانسان فى حياته اليوميه . أما الوان الواقعية فيمكن التعرف عليها من خلال شرح مفصل لكل نمط من الانماط الثلاثه السالفه الذكر .

* الواقعية البصرية Visual Realism

يجمع الكثير من المختصين على الاشكال التسجيليه فى اعمال النحت والتصوير على انها الأساس الحقيقى للمذهب الواقعى . وكما اسلفنا سابقا فان واقعية غوستاف كوربيه كانت الاطار الواضح المميز لهذا النمط الابداعى والذى اعتبره الكتاب والنقاد نقطة الانطلاق فى حديثهم عن الاعمال الفنيه . على ان هناك ألونا من الواقعيه البصرية منها ما يتميز بالتركيز على الواقع البصرى بكل دقائقه . ومنها ما يجمع بين الواقع البصرى والواقع الاجتماعى ومنها ما يلى : -

* الواقعية المثاليه : -

وهى من اقدم الوان الواقعية البصرية ، وقد اعتمد فنانى هذا اللون البصرى على قواعد واسس ثم وضعها من خلال خبرات متراكمه بالأشكال الطبيعية دفعت بالفنان الى اختيار الأفضل ، فهى واقعية كلاسيكيه . وكلمة كلاسيك فى اللغة اليونانية معناها « النخب الاول » او « الطراز المثالى » وكان الدافع الى ذلك هو الرغبة فى الوصول الى الكمال الذى فرضته فلسفة الاغريق . فكان لاعتقادهم الدينى اثر كبير على تلك الفلسفه الجماليه . اذ تصوروا الالهه على شكل اناس عاديين ، ولكنهم ميزوا هؤلاء الالهه باجساد تجمعت فيها كل صفات الكمال الجسمانى . حيث اصبح شكل الهة الجمال « افروديت » شكلا جيلا مألوفا لدى الناظر ، مثيرا للاعجاب والسرور ، ولكن مجموع الصفات التى اشتملها التمثال لا يمكن ان يشاهدها الانسان على ارض الواقع متجمعة فى شخص عادى رغم ان اشكال الآلهة مستمدة من الواقع الذى عاشه الفنان آنذاك . فقد كان بالاضافة الى ذلك مهاره فى أداء المظاهر المرئيه لعالم الاغريق . « فقد رفع[٨] الواقعية الى الشاعرية بمجرد كمال الأنساق . هكذا كان يرتسم الفن اليونانى . فهو يعتمد على الحقيقه الدقيقه للمظاهر . لكنه يخضع هذه المظاهر لالطف قواعد الخاطر العقلى » . ولا يمكن لفن مهما كانت سماته البصرية قريبه للواقع ان يتخطى عن التفكير او تخلو مظاهره من تأثيرات الذهن . فقد كان الفن اليونانى باتجاهاته نتاج فلسفة ذهنية مترجمة باقوى واجمل العناصر البصرية مما جعل هذا الفن يحتكم الى الطابع الواقعى وقد استمرت اعراف وتقنيات المثالية



الاغريقيه عبر الهلنيستيه ومن ثم الى الفنون الرومانيه ثم اختفت تاره لتعود الى الظهور فى عصر النهضه وقبل ذلك بقرنين اذ ظهرت تأثيراتها على يدى « نيقولا بيزانو وجيوفنى بيزانو » فى القرن الثالث عشر الميلادى ومن ثم تألق هذا الاتجاه المثالى على يدى كل من جيبرتى ودوناتيلو[٩] وفليبوبرونولسكى . وهكذا بدأ وظل مستمرا ثم خبا مرة اخرى فى فترة الباروك لتحل محله واقعية تحيزت لطبقة الاثرياء دون الفقراء . وعادت المثاليه الى الظهور مع مطلع القرن الثامن عشر باسم الكلاسيكيه العائده "Newc-laddisism" على ان الجانب الهام من خلال الحديث عن الكلاسيكيه المثاليه ، هو قربها من الواقع البصرى ذلك الواقع جعلها تشكل المفاهيم الأساسيه للواقع ومعطياته حتى المدارس التى خرجت عن تلك المثاليه ظلت تدور فى فلك التناسق والضبط والتنظيم البصرى لأشكال الطبيعة ، كل تلك نماذج من الواقعية المثاليه والوان منها تشكلت حسب اختلاف الأزمنه والأمكنه .

* الواقعية الأجتماعية Social Realism

والواقعية هذه تشكل بوضوح الاطار المتعارف عليه لدى المفكرين والنقاد فى القرن العشرين . وقد بدأت بوضوح جلى على يدى الفنان الفرنسى غوستاف كوربيه كما ذكرنا سابقا ، اذ كان اتجاه غوستاف كوربيه واضحا بدون ادنى شك ، وهو الفنان الذى اتخذ من الأشتراكية فلسفة له فهو يقول بأنه « ليس اشتراكيا[١٠] فقط ، بل ديموقراطيا وجمهوريا ايضا ، مؤيدا لكل ثورة ، واقعيا قبل كل شىء ، صديقا للحقيقه الحقه » .

لقد شهد العالم بين عامى ١٨٥٠ م و ١٩٠٠ تلك الحركه الفنيه ، التى أتت كرد فعل للكلاسيكيه المثاليه والرومانسيه ، فقد تنكرت هذه الحركه للتحوير الطبيعة من أجل المثل ، والخصوصيه الفرديه لدى الرومانسيين ، وجمال القيم المطلقة عند الرومان واليونان . فقد كان للتسجيل الأمين لعناصر الطبيعة لدى كوربيه اثرا كثيرا فى ميله[١١] لعالم التصوير الفوتوغرافى ، فقد تأثر بين عامى ١٨٥٠ و ١٨٦٠ بفن التصوير الفوتوغرافى الناشىء آنذاك حتى انه استخدم الة التصوير فى بعض من اعماله نتيجة لتعلقه بالتسجيل الأمين تشاهده العين ولم يكن فهم غوستاف كوربيه للواقعية من منطلق التسجيل البصرى لمناظر الطبيعة فقط كما فهمها رسامو

الطبيعة الأنجليز امثال جوزيف تيرنر Joseph Turner وكونستيبل Constable أو فنانى هولندا فقد تناول الفنان كوربيه Courbet جوانب الحياة الاجتماعية ، لقد تناول الموضوعات الحياتيه الناتجه عن الصراع والمشكلات الاجتماعية . فبالغ فى تصوير حياة البؤس والشقاء والحزن من حيث الموضوعات التى طرقها وليس من حيث التعبير السيكلوجى فى ملامح شخوصه . وهنا يمكن القول بأن الواقعية الاجتماعية هى بصرية الأشكال اجتماعية الموضوعات ، ولكنها هنا ملتزمه بخط الاشتراكيه التى كانت ولا تزال تنادى بالاصلاح الاجتماعى وسيادة الطبقه الكادحه كمحور أساسى لفلسفتها .

لقد فضل كوربيه الريفيين والعمال فى لوحاته على الاثرياء ، بل فضلهم(١٢) على الأساطير والآلهة التى كانت محور الكلاسيكيه والرومانسيه . فعندما اتجه إلى الجانب الاجتماعى ، انما اراد أن يعطينا حقائق لانماذج عامه . فواقعية كوربيه الاشتراكيه هى بالأخرى واقعية « الفن للحياة » أو الفن للمجتمع بخلاف الواقعية الطبيعية "Naturalism" أو واقعية الباربيزون التى سار فيها (مييه ، كورو ، دوبنيى ، روسو . . .) فقد كانت بمثابة « الفن للفن » .

ولا عجب فى أن نرى الفنان دومييه Daumier يطرق هذا النمط من الواقعية فى لوحته « ركاب الدرجة الثالثة » ، فقد كانت واقعية اجتماعية متطرفة إلى الحد الذى ظهرت فيه ملامح الوجوه بطريقة دفعت بالكثير من الكتاب إلى تسميتها « بالتعبيريه » والمعروف أن دومييه فنان اهتم بتصوير الحياة باحياء وشوراع باريس ،

* الواقعية الفوتوغرافيه Photo Realism

ما من شك فى أن اكتشاف(١٣) آلة التصوير الفوتوغرافى مع نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ابان الثورة الصناعية فى أوروبا كان له كبير الأثر فى عالم الفنون التشكيليه ، فقد أسهمت آلة التصوير فى حل مشكلات كان على المصور أن يعمل الايام والشهور لحلها بدون الكاميرا ، فقد قربت المكان واختصرت الزمن ، وعززت من الكم والكيف فى الانتاج الفنى ، وأكثر من ذلك ، أصبحت اداة لا يستهان بها فى نقل أدق التفاصيل وأكثر الأشكال تعقيدا فى الطبيعة فقد استخدمها فنانو الواقعية المتشددة بطريقة أصبح من الصعب على المشاهد التفريق بين انتاج التصوير الفوتوغرافى والتصوير اليدوى لما عكسته اعمال هؤلاء الفنانين من تسجيل دقيق للواقع .

فإذا كانت الواقعية الاشتراكيه قد تناولت جوانب الحياة الاجتماعية ، فقد تناول أصحاب الواقعية المتشددة جانبا محايدا من الواقعية الهدف منه التركيز على القيم اللونيه والملامس ودقة الخطوط والأضاءات والزخارف كما لو كان الفنان يقف وجها لوجه أمام الكاميرا متعديا اياها رغم استخدامه لها .

فقد بدأت هذه الحركه مع النصف الثانى من القرن الحالى ، وكان من ابرز روادها الفنان « فيليب بيرلستين » . "Phillip Pearlstein" وذلك عندما عزم عام(١٤) ١٩٦٢ م على التخلص من اتجاهاته التعبيريه التجريديه ، فقد اراد أن يجلب نظر المشاهد ويعطيه أنطباعا جديدا حول قدراته البصريه من خلال الأشكال الانثويه العاريه . لقد كان الموضوع لديه مجرد اشكال يختارها رغبة فى مظاهرها ، وربما يكون الاصح ان نقول اتجاها بصريا ذاتيا يستعرض فيه الفنان مقدرته فى السيطرة على عناصر الواقع . وقد اختفت من أعماله ضربات الفرشاة وغيرها من تأثيرات يدويه آخرى . فاللوحة لديه تشرح ذاتها بذاتها .

وكما مر سابقا فقد اعتمد رسامو المدرسة الواقعية الفوتوغرافية(١٥) أو المتشدده اعتمادا كليا على الصور الفوتوغرافيه سواء فى مجال التصوير أو النحت ومن هؤلاء الفنانين الأميركيين كل من ستيفن بوس "Stephen Posen" ورالف غوينج "Ralph Going" وريتشارد ايستيز "Richaed Estes" وشارلز ديموث Charles Demuth وشارلز شلر Charles Sheeler ورالستون كراوفورد "Ralston Crawford" وجميعهم اعتمدوا على الصور الفوتوغرافيه التى انتجوها هم بانفسهم ، فكان لتشددهم فى تمثيل الواقع فوتوغرافيا اثره فى اختفاء ذات الفنان من العمل الفنى ، وأصبحت أساليبهم متشابهة لا يفرقها سوى طبيعة الموضوعات التى يطرحونها(ش٤) وهذه واقعية بصرية صرفة يشكل المحور البصرى منها الاساس الذى اعتمده اصحاب هذه النزعه الفنية المعاصرة فى النصف الثانى من القرن العشرين .

٢ - الواقعية الذهنيه
Intellectual Realism

تعنى كلمة ذهنى فى الفن التشكيلى الذاكره البصريه "Visual Memory" وهى الرسم من الذاكره(١٦) ، ومكونات الذاكره باستمرار هى محطة الخبرات العامه للفرد ، وفى مجال الخبرات البصريه ، هى مخزون الذاكره من ملاحظات بصرية عابره لاشكال الطبيعة وربط هذه الاشكال بمسمياتها فى اذهاننا . فعندما نلاحظ شجرة فى الطبيعة فاننا نعرف خصائص هذه الشجرة من خلال صفاتها المميزه وطعم ثمارها واشكال اغصانها ، فعندما نشرع فى رسم هذه الشجرة من الذاكرة فانما نرسم ما نعرفه عنها لا ما نراه ، فنحن نمثل شكل الشجره التى تعنى الكل ، فهى تتصف بالشمول . وعندما تتحول الأشكال البصريه إلى رموز مجردة بدلا من الاشكال البصرية الدقيقة لعناصر الطبيعة ، والرمز يقوم مقام الشىء ويؤدى الغرض منه ، وتختلف الأشكال المرسومه بالطريقه الذهنيه عنها بالأسلوب البصرى ، إذ يلجأ الفنان أو الفرد العادى إلى التعبير عن ذاته بلغة الرمز التى تعتمد الأشكال البسيطه المجردة أساسا للتعبير . ولهذا النمط من الواقعية أبعاد تتراوح بين البسيط الساذج إلى ما هو أكثر ثراء بالتفاصيل والعناصر الزخرفية . ففنون الأطفال صغار السن تعتبر نموذجا حيا للنمط البسيط ، والفن الزنجى نمط آخر أكثر ثراء بتفاصيله الزخرفيه وقيمه التعبيريه التى تحمل خبرات الفنان المتراكمه ، وقدرته النابعة من عمره الزمنى واحترافه ونموه الشامل . وغالبا ما يسلك هذا النهج الذهنى فى التعبير عن الواقع اولئك الذين لم تتوفر لديهم فرص التعلم البصرى المبنى على أسس عملية مرتكزه على الملاحظة البصريه المركزه لما يمكن للعين أن تراه مباشره وتتفحصه عن معرفة وتمعن نتيجة الاثارة ، واستمالة النفس لهذا النمط من التعبير ، واحيانا يلجأ إليها بعض الفنانين المحترفين كوسيله للتعبير مبنيه على فهم لاصول الفن الحديث الذى لا يزال يشجع مثل هذه الميول والاساليب البسيطه . ولا ننسى ان مثل هذه الواقعية تؤدى دورا هاما فى كثير من الأحيان كوسيله

للتفاهم ، واصدق مثال على ذلك الأشارات الدوليه التى نشاهدها على الطرقات العامه (اشارات السير) والتى تحمل مضامين رمزيه تدلنا على اتجاهات السير وخطواته واماكن الاستراحه والوقود وغير ذلك من مرافق يهتم بها المسافر وتجنبه مخاطر السفر فالأشكال المرسومه على قطع الصفيح وعلى طول الطريق الذى نسلكه ، انما هى اشارات خاضعة لمفهوم ذهنى متصل بواقع الحياة التى نعيشها . فهى نمط من أنماط الواقعية الذهنية ، وللواقعية الذهنية ألوان منها : -

* الواقعية الساذجة Primitive Realism

وتتمثل فى كل ما ينتجه الأطفال من أشكال صوريه خاضعة لخبراتهم التى تحتكم لعمرهم الزمنى وتأثيرات المحيط الذى يعيشون فيه . ومهما كانت فنونهم من القوة والقرب من الواقعية فانها تظل تعكس مفهومهم عن الشيء الذى يشاهدونه فى محيطهم خاصة صغار السن من الأطفال ، وحتى من هم فى سن البلوغ تظل رسومهم تحمل طابعا ذهنيا نظرا للعديد من العوامل من بينها العمر الزمنى والنضج البصرى ، والعقلى والجسمانى ، وغير ذلك من جوانب النفس البشريه ويخضع لذلك النمط الفنون البدائيه وفنون البالغين الأميين ، أو البالغين المتعلمين ممن لم تتوفر لديهم فرص التعليم البصرى وتعلم المهارات المرتبطه بذلك ، كما ذكرنا سابقا . وقد اطلق عليها الواقعية الساذجه نظرا لبساطة اشكالها ، ونظرا لكونها نماذج مجردة لا تحمل من الواقع سوى الصفات الجوهريه التى تميز كنه شيء عن شيء آخر . فالطفل او البدائى تأتى اشكال الطبيعة فى رسومهم معبرة عن الكل والشمول ولا تعبر اهتماما للتفاصيل البصريه الدقيقه التى يرسمها ذوو الميول البصرية . فالانسان فى فنهم يشمل كل الناس مهما كان له من الدلالات المميزه وشجرة الزيتون التى يرسمها الطفل هى انموذج مجرد لهذا النوع من الأشجار ولغيرها من الأشجار الشكلان على ان هناك نماذج من الفن البدائى تقترب اشكالها من اشكال الطبيعة البصرية ، الا ان مثل هذه الفنون تظل فى مجملها اسلوبا فطريا .

« حيث ان المقابله بين[١٧] آثار البوشمان البدائيه وبين رسومات الأطفال تؤكد اثر الفطرة كعامل مشترك بينهم وبين البدائيين والمتخلفين سواء بسواء » ومعنى ذلك ان الصور والاشكال التى ينتجونها هى ترجمة لمفاهيم ذهنية باسلوب بسط .

٥ - الواقعية التسجيلية الرمزية Symbolic Reqestrative Realism

وهى واقعية حرفية ذهنية ، قصد الفنان من تصويرها الوصول الى لغة فنيه مبنيه على تنقية الطبيعة الى اوضح اشكالها واقربها بطريقة هندسية او شبه هندسية . تتكرر اشكالها فى مواقف متغيره متعددة . كما الحال فى فنون قدماء المصريين اذ استخدم الفنان المصرى القديم عرفا معينا فى التعبير عن معالم البيئة التى يعيشها بطريقة مغايره للتسجيل الحرفى ، وحتى فنون الكتابه الهيروغليفيه عند قدماء المصريين فقد بدأت بالصوره المجرده او الرمزيه التى تحل محل الشيء فى لغة التفاهم المكتوبه ، من الواضح جليا فى الفنون المصريه القديمه ان الفنان قد اتبع طريقه الكتابه فى تسجيل خبراته البصريه وغالبا ما رسم الأشكال من ذاكرته الثريه بالكم الهائل من التفاصيل والأوضاع . وعندما نقول واقعية رمزيه فاننا هنا نشير الى الفن المجرد كرمز صورى وليس المقصود بذلك الاسلوب الرمزى . اذ يختلف الموقف هنا من حيث تسجيل الشكل الكلى لعناصر الطبيعة ، فالرمزيه هنا تحمل معنيين ، الاول جزء من الشيء يحل محله كما هو متعارف عليه فى علم اللغة كان يقول احدهم « لفلان عندى اياد بيضاء » كنايه عن المعروف ، اما الثانى فهو الرمزيه[١٨] التى تعتمد اشكال الطبيعة المبسطة والرمزية معان كثيرة تحددها طبيعة العمل الفنى ومدى ارتباطها بالطبيعة . وقد سجل الفنان المصرى احداث الطبيعة من خلال اشكال رمزيه . فلم ينقل[١٩] الصوره حرفيا بل نقل القصة أو الحادثه بشكل تقريرى رمزى مختلط مع الكتابات الهيروغليفيه التفسيريه . ولقد انعكست[٢٠] طبيعة الكتابة الهيروغليفيه فى انتاج التصوير المصرى القديم ، فاتبع اساليب الخطاطين فى تقسيم السطوح الى انهر متوازيه يعلو كل منها الآخر .

٣ - الواقعية البصرية الذهنيه Intellectul Visual Realism

وهو الاتجاه الواقعى البصرى الذى يمتزج بمفاهيم العقل التى تجعله بعيدا عن الواقع البصرى نوعا ما . ويمكن القول بأن البصريه الذهنيه تجمع صفات متساويه من المضمون الفنى الذى يرتكز اساسا على الشكل البصرى وما يؤثر فيه من فكر او فلسفه . على ان هذا النمط من الفنون التشكيليه يظهر بوضوح فى فنون القرن العشرين ، نظرا لتطور المفاهيم الفكرية فى مجال تكنولوجيا الفن ، ويعود ذلك الى التطورات التى تلت الثورة الصناعية . على ان بداية الفكر العلمى فى مجال الفن التشكيلى ظهرت بالضغط مع بزوغ القرن التاسع عشر ، اذ نلاحظها فى اعمال جماعة الباربيزون التى تلت المدرسة الواقعية ، واتت كرد فعل لهذه المدرسة التى تزعمها «كوربيه » فانتقل فن التصوير من المرسم الى الخلاء . فقد كان لنشاط بعض الفنانين الفرنسيين اثر كبير فى تحديد معالم هذا النهج الأبداعى وهو الانطباعيه Impres-ionism .

* الانطباعيه : - Impresionism

كان لظهور الاكتشافات العلميه التى توصل اليها الفيزيائيون فى فرنسا . مع مطلع القرن التاسع عشر اثر كبير على الواقعية الجديده التى اتسمت باظهار التأثيرات اللونيه حسب تأثير اشعة الشمس عليها . فقد اتجه رواد هذه المدرسه وهم من الفرنسيين الى الاستفاده من اكتشافات كل من هلمهولتز ١٨٧٨ Helmholtz وهود ١٨٨١ Hodd وشفرول Chevrol وهم من مشاهير علماء الفيزياء . فكان الجانب الذهنى لديهم هو تحليل ضوء الشمس الى الوان سبعة وهى الأصفر والاحمر والازرق والنيلى والبنفسجى والبرتقالى والأخضر ، حيث اعتمدوا نظرية التقابل اللونى اى الألوان التكامليه . فاذا ما رسم الانطباعى منظرا طبيعيا فيه مروج خضراء فان اللون الأخضر فى المنظر يتطلب وجود اللون الاحمر واللون البرتقالى يتطلب اللون الازرق كمكمل له والأصفر يستدعى البنفسجى وهكذا . . وقد استبعد الانطباعيون من ملونتهم الألوان الرماديه ، واللون الأبيض والأسود ، واعتمدوا النقاء اللونى الذى املاه عليهم الاتجاه العلمى . وكذلك تنكر الأنطباعيون للخطوط نظرا لمعرفتهم بأن الخط لا وجود له فى الطبيعة[٢٢] ، فاصبح ارتباط الانطباعيين بالمناخ امرا حتميا . حتى ان استخداماتهم للون واختفاء الموضوع من لوحاتهم جعلتهم يبتعدون عن الواقع البصرى نوعا ما فامتزج الحس لديهم بالخبرات البصريه ، واخذوا يسجلون

انطباعاتهم الأوليه عن الأشكال بطريقة تجمع الهيئة العامه للشىء كما نراه فى الطبيعة باختزال الأشكال والخطوط الى مساحات وضربات خشنه من الفرجون . ومع ذلك فان الانطباعية تسجل الواقع وتعبر من خلال الأشكال المرئيه ذات الغلاله الملونه بفصائل لونيه مبالغ فى تحليلها الى درجة تتحول معها السطوح الى زخارف الاضواء والملامس وكذلك فان فهمهم العلمى لطبيعة اللون جعلهم يصرحون بان اللون ليس من خصائص الاجسام وانما هو انعكاسات لاشعة الشمس بخلاف الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون بأن اللون من خصائص الاشياء .

*** الوقعية العلميه Scientific Realism**

تشكل المرحله التى تلت المدرسة الانطباعية اتجاها دقه وتحليلا لعناصر الواقع ، ليس من الناحية اللونيه فحسب بل من حيث تكوين الأشكال . فقد خطى سيزان تجاه[٢٣] رسم الاشكال بطريقة هندسية باعتبارها عناصر الطبيعة مكونه من جزئيات هندسية فى الأصل . فقد اتجه الى الاعتقاد بأن البنيه الأساسيه لكل ما نشاهده ترتكز على الاشكال الاسطوانيه ، والمكعبه والكرويه والبيضاويه . فقد كان سيزان الممهد الأول للتكعبيه التى اعتمدت « نظرية التبلور[٢٤] التعدينيه » فى تمثيل اشكال الطبيعة . وقد بدأت بتحطيم الأشكال الطبيعية ثم اعادة صياغتها من خلال خطوط هندسية . على ان الفنان سيزان قد جمع بين المذهب الانطباعى فى تلوينه للاشكال من حيث نقاء الالوان وتحليلها ، وبين الاتجاه الذهنى فى تحليل عناصر الطبيعة الى اشكال وخطوط كما شاهدنا . فاننا من خلال اعماله الفنيه الراسخه نشاهد بوضوح دور العقل فى بناء الصوره وتحليل اللون ، ودور البصر فى تسجيل ملامح الواقع المميزه بوضوح جلى .

فالواقعية اتجاة فنى يحمل بين ثناياه الوانا عديده واتجاهات متنوعه كلها تدور حول محور واحد هو الواقع المألوف ، يترجمه الفنان بطريقة بصريه او ذهنيه للوصول الى المشاهد والتعبير عن افكاره ومشاعره بما يتيسر لديه من مهارات skills فنيه ، والواقعية التى تشكل نقطة الانطلاق وتمثل وجه النظر المحايده هى التى تعكس كافة جوانب الحياة الاجتماعية والبيئة الطبيعية لتشكل المآه الصادقه للزمان والمكان ، وما يدور فيها من احداث ◆



الهوامش

١ . Houfhton, Mifflin. The American Heritionary of the English language. Boston. Houghton Mifflin company : 1980 p.p. 1085-1086.

٢ . رينى هويغ ، الفن تأويله وسبيله ، الجزء الثانى ، مطبعة وزارة الثقافه ، دمشق ، ١٩٧٨ ، ص ٦٢ .

٣ . حمدى خميس ، طرق تدريس الفنون ، بيروت ـ لبنان ، ١٩٨٦ ص ٣٨ .

٤ . Rhynw, Janie. The Gestalt Art Experience. Wads worth Publishing company, Inc. 1973.

٥ . قاسم حسين صالح ، الابداع فى الفن ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقيه ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ .

٦ . Janson, H. W. History of Art. New York. Printice Hall, 1980. p. 588

٧ . Bettel, F. Kenneth. Mind and Contextin the Art of Drawing. New Yoek. Holt Renihart and Winston, Inc. 1980. p. 60

٨ . رينى هويغ ، مرجع سابق ، الجزء الأول ، ص ٢٠٣ .

٩ . نعمت علام ، فنون الغرب فى العصور الوسطى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ص ٣٣ - ٤٠ .

١٠ . محمود امهز ، الفن التشكيلى المعاصر (التصوير) ، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر ، ١٩٨١ ، ص ٢٩ .

١١ . Arnason, H. H. Modern Art. New York : Harry N. Abrams, Inc., 1981. p. 25

١٢ . محمود امهز ، مرجع سابق ، ص ، ٢٩ .

١٣ . نعمت علام ، فنون الغرب فى العصور الحديثه ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٨ ، ص ١١ .

١٤ . Mayer, E. Susan. Tigure Painters and How they work. New York : Watson Guptill, 1979., 106.

١٥ . Arnason, H. H. Ibid. p. 699, 1981. p.

١٦ . انظر Edmonston, P. A conceptual Model of creative visual Intellegence Penn State Papers/ Art Ed., 1977.

١٧ . محمد عزت ، قصة الفن التشكيلى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، ص ١٩ .

١٨ . انظر Harlan, Calin. Vision and Invention. New Jersey : Englewood Cliffs, Inc., 1970, p.p 178-180.

١٩ . عفيف بهنسى ، الفنون القديمه ، دار الرائد العربى ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

٢٠ . محمد عزت ، مرجع سابق ، ص ٣٢ .

٢١ . محمود امهز ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

٢٢ . محمود امهز ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

٢٣ . Arnheim, Rudolf. Art and Visual perception. Berkeley : University of California Press. 1979., p. 183.

٢٤ . Taylor, Basil. Cezanne. London : The Hamlun Publishing Group Limited. 1961., P. P 15.

٢٥ . انظر حسن محمد حسن ، مذاهب الفن المعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

قصة

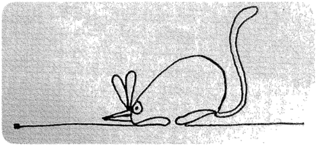
فأر

إسماعيل البنهاوى

فى الثالثة والعشرين وقد يبدو فى الثامنة والعشرين أو ربما فى الثلاثين . طوله متوسط . جسمه شاذ النحافة من كتفيه إلى قدميه ، يخفى هذا الشذوذ اتساعُ الكاكولة وكشرة ما تحتها يرتديه .

ليس له شعر فى رأسه إلا فى مؤخرته إلى قفاه ودائرا فى خط رفيع محيطا بها حتى فوق أذنيه ، أما وسط رأسه فقد ورث عن أبيه صلعته المبكرة وإن كانت لا تزال له فيها بعض شعيرات متفرقة . أما عيناه ـ البنيتان المصفرَّتان قليلا ، عاديتا الاتساع ، المطفأتان العجوزان ، المحاطتان من أسفلهما بقوسين أو ثلاثة مظلمة من التجاعيد ومن أعلاهما بحاجبين يمتدان مستقيمين تقريبا رغم دقتهما إلى مسافة بعيدة فى جانبى وجهه ـ فتتنافران مع أنفه الأفطس وفكيه البارزين اللذين يكسوهما جلد سميك يبدو متمَوجا نوعا ويغور وسط الخدين فيُبْرِز عظمتىْ وجنتيه .

قد لا يثير تطلُّعك إن قابلته فى الطريق ، لأن وجود وجهه ـ رغم تركيبته هذه ـ تحت عمامة وفوق جسم تغطية كاكولة ، يُضعف من تأثير قبحه العميق ـ لا الصارخ ـ فى مارٍ سريع لا يتوقف وسامة فيمن يرتدى هذا الزى ، بينما هو بالغ القسوة فى الحكم على شكله أمام نفسه ، فلو أنصفه لأدرك أن له فم أسد وأن لوجهه شحوبا مقبولا وإن كان مشوبا بسمرة صعيدية ، إلا أنه كان يصر على أنه قد حُرم نعمة أى جمال يتمتع به الآخرون ، الحمقى ، التفهاء ؛ ويبالغ فى ذلك فلا يستريح إلا إن انتهى ـ بعد بحث ـ إلى أن وجهه أقبح الوجوه ـ وليكون عادلا ـ التى لم تُشوَّه ببشاعة فى حوادث ؛ ويعلل ذلك لنفسه بأن أئمة العلماء والفقهاء لابد كانوا إما دميمى الخلقة أو أصحاب عاهات .



مع هذا ، لم يكن يطيق أو ينسى أية إهانة أو لمزة عليه ، وعلى الأخص من زملائه الذين يحقرهم لضحالتهم فى نظره ، وهم يكرهونه لقبح وجهه وصوته ، ولتكبُّره وتفوقه عليهم .

حدث مرة أن كان زميل له واقفا معه يتحدث إليه ، بينما هو يستمع له ، يبتسم كعادته ساخرا ، وكان يقف غير بعيد منه زميلان آخران ، فقال أحدهم ـ وكان سريع النكتة ـ للثانى مشيرا ناحيته : « انظر . انظر إليه وهو يضحك ! ألا يشبهِ ـ بافترارِه عن أسنانه وتقلص وجهه كالمتشنج ـ قطا يتحفَّز لضرب كلب ؟ » .

لم يَبْدُ عليه وقتها أنه سمع شيئا . لكنه لم يسترحْ إلا بعد أن رسب زميله هذا فى امتحان التصوف . وقد تعب هو كثيرا لبلوغ هذه الراحة : راح يبث السم بطيئاً لبقاً فى كلامه مع مدرس التصوف (الذى كان يؤثره لاهتمامه الشديد بمادته وبحثه الدائم فيها) عن زميله ، مرة بمدحه أمامه ، ومرة بوقوعه بلسانه « عَرَضا » بشذرات من كلام يكون زميله قد قاله فعلا يسخر به من مدرسه ويُنزل من قدره ثم ـ فى الحال ـ « يحاول » أن يبرر له كأنه قد « تنبَّه » فجأة إلى أنه قد اغتابه « دون قصد » أو أن لسانه قد « زَلّ » ـ دون أن يدرى ـ بأن نقل عنه كلاما ما ينبغى أن يُعاد . . وهكذا .



كان ، وهو سائر فى الطريق ، لا يتلفَّت حوله أو يتفرج على واجهات المحلات ، ومع ذلك ، كانت أذناه مفتوحتين جيدا ودائما وعيناه تلتقطان الصور من كل الجوانب كالمغناطيس ؛ يحفظ تعابير الوجوه ، ووجوه النساء على الخصوص . لماذا ؟ هو قد سأل نفسه هذا السؤال ، وأجاب نفسه بأنهن نسوان مغرورات جربئات . كان يقول لنفسه ، إن نظرت واحدة إليه : « لِمَ تنظر إلىّ هذه ، هكذا ؟ لوجهى هه ؟ ماذا تحسب نفسها وهى تعرض جسمها هكذا ؟ نسوان زانيات ! » .

ذهب مرة يزور مدرس التصوف فى بيته بدعوة منه ، ففتحت له خادمة شابة ، فدار فى عقله وهى تسأله عن اسمه : « لماذا تتلوّى هذه ، هكذا ؟ . . يعلم الله وحده ماذا يفعل معها « الاستاذ » ! » .

كان قليل الحديث مع الناس . ولا يشعر بالسكينة إلا بعدما ينفرد بنفسه فى غرفته . يخرج من معهده فيدخل مطعما شعبيا ، يأكل وحده طبعا ، ثم يعود إلى بيته فى حارة السلطان الحنفى ، بالسيدة ، ماشيا .

يستأجر غرفة فى شقة يسكنها ثلاثة طلبة جامعيين (لأنه يعتبر النقود التى يعتصرها أبوه الفلاح من دمه ومن قوت إخوته الصغار دينا لا يسمح له بالإسراف ، ويقتصد أحيانا بعض المال ــ مقترا على نفسه ــ ليعيده إلى أمه بالتالى ، زاعما لها أنه فائض عن حاجته) .

هؤلاء الطلبة لم يكونوا مصدر إزعاج له ، لانه عرف من البداية كيف يعلمهم أن يحترموا وحدته ، فضلا عن أنهم قلما كانوا يوجدون بالبيت ، كما أن « حجرته » رخيصة الإيجار (لأنها كانت فى الأصل مطبخا) منعزلة عن باب الغرف . توصل إليها طرقة : على جانبها الأيسر دورة المياة ثم الحمام ، تنتهى إلى باب حجرته الذى لايكاد يغلقه وراءه حتى يحس بانفصاله لا عن باقى البيت وسكانه فحسب ، وإنما عن الدنيا كلها .

* * *

الحجرة مستطيلة ، بالطبع صغيرة ، يمتد بعرضها كله ــ على يسار الباب ــ طولُ سريره الصاج ملتصقاً بالجدار الايسر ، مفروش بملاءة مخططة ، عليه مخدة تجاه الباب ولحاف وبطانية تجاه شباكٍ ــ مواجه للباب ــ يطلّ على الحارة ، مغلق غالبا . السرير نظيف ، يرتبه بانتظام ، ويعلق فوق مشجب خشبى صغير ــ مثَّبت فى الحائط أعلى اللحاف والبطانية ــ جلباب البيت والطاقية قبل أن يخرج فى الصباح وجلباب الخروج والكاكولة التى كان يلبسها (إذ كانت له اثنتان يبادل بينهما) بجوار الاخرى حين يعود بعد الظهر ، وهذه ــ مقلوبة ــ تتدلى فوق شباك السرير ــ لا لتصاقه بالحائط ــ حتى تبلغ المرتبة .

وفى مواجهة السرير ، يقف دولاب صغير بضلفتين ، قديم ، يشغل عرضُه فراغَ الحائط يمين الشباك أما طوله فلا يشغل إلا جزءا ضئيلا من عرض الحجرة ، ولا يحجب ارتفاعه مساحة كبيرة من الحائط ، ترفع قاعدته عن الأرض البلاط خمسة سنتيمترات تقريبا أربعةُ قوائم ، يحفظ فيه كتبه وملابسه الداخلية وما ترسله أمه من خبز وفطير . أما باقى الحجرة فخالٍ إلا من الحذاء والقبقاب اللذين يضعهما فى متناول قدميه تحت السرير .

كانت عادته أن يضطجع على السرير واضعا المخدة خلف ظهره ، ممددا ساقيه ، ويغطى جسمه إلى وسطه باللحاف والبطانية معه إن اشتد برد الشتاء ، ويمضى وقته دائما يقرأ من العصر حتى منتصف الليل غالبا ، ولا ينقطع عن القراءة إلا للعشاء أو الوضوء للصلاة . . . . إلى أن قُدِّر له أن يلتقى بهذا القادم المتطفل الذى اقتحم عليه خلوته دون استئذان .

* * *

ذات ليلة ، وهو مضطجع هكذا ، يقرأ انتبه فجأة . شعر بفأر يسرب بسرعة من تحت الباب . لم يكد يلتفت يمينه ، حتى أختفى عن بصره تحت السرير . هزَّ كتفه وَهَمَّ أن يعيد عينه إلى الكتاب ، لولا أن لمحه يمرق ثانيةً من تحت السرير مخترقا الحجرة إلى تحت الدولاب . توقع خروجه بسرعة فترقبه وفعلا ، ما لبث أن خرج مسرعا متجها إلى شق فى أسفل الجدار إلى يمينه فاختفى فيه . أطل لحظاتٍ على الشق . لم يخرج الفأر ، فعاد إلى الكتاب .

فى الليلة التالية ، فى نفس الوقت تقريبا ، تذكَّرة (وكان قد نسيه) حين لمحه مندفعا بكيانه الصغير إلى تحت السرير . انتبه له ، فإذا هو ــ كالليلة السابقة تماما ــ يجرى فيدخل تحت الدولاب ثم يعود بسرعة فيختفى كالبرق فى الجحر ، « أمس ، ربما كان يبحث عن مأوى ، فما الداعى لان يعيد طريق سيره الآن ؟ » ، وامتد جانب فمه الأيمن ، « ربما نسى مكانه » . وعاد إلى الكتاب .

اعتاد بعد هذا أن يرى الفأر كل ليلة . وأثار تكرار تلك العملية فضوله ، فكان يقطع قراءته حين يلمح الفأر يدخل ، ويترقب خروجه ودخوله ليُتم جولته المثلثة السريعة التى تنتهى باختفائه فى الجحر : « ألا يغير عادته هذه ؟ . »

ووجد نفسه يهتم به ، لا يعود من الخارج فيفتح باب حجرته حتى يمر فى رأسه : « فى السابعة تقريبا ، سيأتى » ، فتمتد شفتاه بابتسامةٍ أخذتْ ــ بتكرارها يوما بعد يوم ــ تتسع حتى تحولت يوما إلى ضحكة عالية .

كان يحدث أحيانا أن يلفت رأسه إلى اليمين دون فكرة ، ثم ، يتنبه إلى أنه كان يترقب دخول الفأر الحجرة أو خروجه من جحره بعد أن يدخله (وقلما كان يخرج) فيبتسم . وما كان ــ من قبل ــ يرفع عينه عن الكتاب .

ألف مجيئه وإحساسه بوجوده معه فى الحجرة لدرجة أنه ارتاح لذلك ، بل وصار يقلق إن شذَّ الفأر ليلةً عن عادته فلم يأت يظل ساهرا إلى بعد منتصف الليل بكثير ، فإن لم يأت بعد كل هذا الوقت ، فغلبه النوم ، لام نفسه بعد ذلك على نومه أو على تقصيره إن خُيِّل إليه أن الفأر لابد قد دخل عليه وهو يقرأ دون أن ينتبه له .

وكان مجرد التفكير فى أن الفأر لا يعنى بالنظر إليه وهو يجرى أمامه ، وفى حجرته هو ــ هو الذى كثيرا ما كان يحدق فيه ليجتذب إليه عينيه ولكن بلا فائدة ــ كفيلا أن يضايقه إلى حد الغيظ .

خطر له يوما أن يُطعمه . « كيف ؟ » .

قام . أخرج من الدولاب قطعة خبز جاف ، كسرها قطعا صغيرة كل منها أكبر من أن تدخل الجحر ووضعها أمام الشق ، ثم صعد إلى السرير وعاد إلى اضطجاعته وانتظر . طال انتظاره حتى ملّ ، « ملعون أبوه » ، وعاد يقرأ . لكنه سرعان ما لفت رأسه نحو الشق ثانيا ، ولم يكن الفأر قد خرج تضايق فترة ، لكن « ربما خائف منى » ، وهذا أراحه قليلا بحيث قام على ركبتيه ومد يمناه فأطفأ النور ثم استلقى متظاهرا بالنوم رغم أن عينه ــ وهو نائم على جنبه الايمن ــ كانتا مصوبتين على الشق . وعزم على الصبر فى عناد .

فات ما يقرب من نصف ساعة على إطفائه النور ، ثم سمع خشخشة دقق النظر ، فلم يتبين شيئا فى الظلام .

قام مرة أخرى على ركبتيه ، ومد يده ففتح النور ــ وعيناه على الشق ــ فأضيئت الحجرة ، لكنه لم يره . ففهم أن الفأر قد أسرع بالاختفاء فى الجحر خوفا منه .

استأنف القراءة ــ وقد دخل نفسه بعضُ الرضا ــ وقرر ألا يلتفت . مرت عليه هكذا ساعتان ــ وكان انتباهه قد ماج فى الكتاب ، ولكن بالتدريج ــ عندما سمع الخشخشة مرة أخرى . لم يرفع عينيه . تحولت الخشخشة إلى قرقضة . لم يُحوِّل عينيه عن الكتاب . استمر يقرأ والفأر يقرقض ــ حتى مل القراءة مغلوبا برغبة أخرى . قام على ركبتيه ببطء ، ملتفتا إلى الشق ، وهو يمد يده إلى مفتاح النور ، فالتقت عيناه بعينىْ الفأر . لم يلْوِ المفتاح ، وركَّز عينيه فى عينىْ الفأر ، وثبَّتهما فيهما بغلّ . لم يَقْو الفأر على أن يسحبهما ، لكنه ــ ببطء ــ تراجع إلى الشق . وتحركتْ فى نفسه نشوةٌ وتلوَّتْ فى مؤخرة عقله « فكرة » لم تُطْفُ إلى مستوى إدراكه الصريح .

أطفأ النور . واستلقى فى الظلام .

* * *

فى الليلة التالية ، استبدل بقطع الخبز قطعة كبيرة من فطيرة جافة صغيرة . لم يمر وقت طويل حتى سمع القرقضة . كان يود ــ بعنف ــ أن ينظر إليه ، ومع ذلك لم يرفع رأسه ، وإن كان أحس بطرف عينه اليمنى أن الفأر ينظر إليه مطلاً برأسه من



الشق حين ينقطع عن القرض بين لحظة وأخرى . تركه يأكل ثم بدأ يحرك رأسه عن الكتاب في تؤدةٍ إلى اليسار ، ثم عينيه ـ فقط ـ إلى يمينه فى إهمال ، ماراً عليه مرورا « عابرا » .

وهكذا كرر ذلك فى الليالى التالية حتى جاء وقت لم يعد فيه بحاجة لا نتظاره بعد عودته من الخارج .

عاد عصر يوم ، فوجده « هو » الذى ينتظره مطلا برأسه من الشق ، كما كفَّ بعد ذلك عن جولته المثلثة .

وبتكراره وضع الخبز أو الفطير وأحيانا بقايا طعام أمام الشق وإبعادها عنه تدريجيا ، أنس الفأر له . كان يبقى أمامه يأكل ما يُلقَى إليه ، فإن نظر إليه أسبل الفأر عينيه ، فيظل هو يتأمله .

كانت تبدو له جميلتين عيناه السوداوان ، وكان لجسمه الصغير وأذنيه الكبيرتين الرقيقتين وذيله الذليل واستسلامه المضطرب تأثيرٌ غامض فيه . وزاد قلق « الفكرة » فى مؤخرة عقله كأنها تتوثّب للانطلاق .

وفى يوم ، بعد أن رجع ، لم يكد يخلع الكاكولة حتى لمح رأسه تبرز من الشق . فتح الدولاب . وأخرج فطيرة قسمها نصفين ، وضع نصفها فى فمه وألقى إليه بالنصف الآخر بجانب الشق وتشاغل عنه بخلع بقية ملابسه . وقبل أن يلبس جلباب البيت ـ وكانت ساقاه عاريتين ـ مدَّ بصره إليه فالتقت عيونهما تراخت عينا الفأر فى خجل ، فاندفعت فورا إلى مقدمة عقله تلك « الفكرة » ونطقت وحدها فى رأسه بصوت واضح مرتعش : « إنه أنثى » ، واندفع معها إلى قلبه شعورٌ مركّب ، لكنه مُريح وبلا هموم .

صارت تلذه رؤية حركاتها السريعة ولفتاتها الدقيقة وإسبال عينيها أمام عينيه . وتقمَّصه ، وقتاً ، خاطرٌ جريء : « ماذا لو . . » ، ولم يكمل نفض عنه اللحاف وحملق فيها بقوة حتى نظرت إليه . . . . . لكنها أرخت عينيها بسرعة حين رأت « ذلك » وتظاهرت بالاكل . انفرجت شفتاه متّسعتين : « أهذا حرام ؟ » . ولم يُجبْ ، وإنما ضحك ـ فظهرت أسنانه ـ ولكن بلا صوت ، ثم زُمَّتْ شفتاه ببطء .

أنفق بقية ليلته يحاول أن يركّز تفكيره فى القراءة ، فى انبساطٍ راح يشحب فى غيوم .

* * *

فى الليلة التالية ، لم يُلق لها أى أكل . كانت تخرج من الشق ، تجرى أمامه وتجول فى الحجرة ثم تعود إلى الجحر فتبقى فيه فترة ، وتخرج ثانيةً فتدور فى الحجرة تدخل تحت السرير ثم تجرى إلى تحت الدولاب ، وتخرج فتلفّ أو تقف أمامه وهو ينظر إليها مراتٍ راضياً بقلقها ولا يعطيها شيئا .

عاد فى اليوم التالى فلم يجدها . لبث ينتظرها ، وقلق هو من طول غيابها . « لابد أنها غضبت منى » . وقرر ـ مع أنه قد نَوَى ألا يطعمها فى هذه الليلة أيضا ـ أن يلقى لها بفطيرة كاملة .

لم تعد « لعلها وجدت فأرا يؤانسها فى مكان آخر ! » ، وضغط على جنْبى فمه ، ولكن « لا ، لا ، ستأتى حتما » .

وذهب الليل ولم تأت . ضغط على أسنانه فبرز شدقاه وهو يهمُّ على ركبتيه ، « لن أُذيقها الاكل بعد الآن . . . . . لما تعود ، بإذن الله » وأطفأ النور .

فى صباح اليوم التالى ، تلقَّى فى معهده خطابا أرسله إليه أبوه . قرأه وقتئذ مرة واحدة سريعة . لكنه ـ بعد عودته إلى حجرته عصراً ـ لم يكد يضطجع على السرير ، حتى عاد يقرأه ثانية (ولم يهتم لغيابها ؛ هذا ما كان يتوقعه) ، وهو يلتهم كلماته . . . . . كان يغمره شعور متدفق مديد رحيب . هامت أفكاره . . . راحت إلى أمه . . أيامه طفلا بين إخوته الصغار . . كانوا . . كانت تحنو عليه ، تقبله ، تحضنه ، تحرم نفسها أى شيء لتعطيه ما يريد . . ومنذ . . منذ وقت طويل ، كان فى الرابعة ، ومع هذا ، يذكر الآن يوم كانت . . (وتدخّلت صور أخرى فى رأسه) ، ولكن . . لكنه كبر ، وصار يخجل ـ حين يسافر إلى البلد ـ أن يقبِّلها ، وتستحى هى أن تضمه ، يتقابلان كأنهما كانا منذ ساعة معاً . لكنها كانت تقدم له كل ما لديها ، وتصنع له الفطير باللبن وتذبح الفراخ . . كم كان يتألم كلما زاد ترحيبها ـ لأنهم فى حاجة لهذه الاشياء ـ وهو لا يتكلم حتى لا يؤذيها . . دعت له ـ فى مناسبةٍ مرَّة : « ربنا ياابنى يسعدك ويرزقك ببنت الحلال » ، وتذكَّر ـ معها ـ قولها **لأخته** الصغرى فى وقت آخر : « ربنا يابنتى يرزقك بابن الحلال الذى يسعدك » ، فابتسم للمقارنة ، فى سخرية سَمحة . وقرأ : «أمك مشتاقة إليك جدا ، لكنها توصيك بنفسك وبدروسك ويُعوِّضها عن رؤيتك أن تعلم أنك سعيد » . وتذكَّر قولها له مرة : « أتمنى ياابنى أن أعيش وأراك أحسن خَلْقِه » ، وزاد تركيب الحزن الساكن الغائم الذى بدأ يكسوه من أول النهار . وتملَّكته رغبة مهووسة فى أن يرى أمه ، أهله ، أباه ، إخوته ، أمه بالذات ، ولو مجرد أن يراها الآن ، ولولحظة! يراب ! حينئذ ، لبسته إنفعالات جائشة سريعة . هاج**الألم**فى صدره ، فاندفع فى عينيه ، لكنه لم يطفّر منهما ، وإنما ـ كعادته فى مثل هذه الحال ـ طفح من صدره إلى فمه ضحكةً خفيضة مُصْفَرَّةً متقطعة .

طوى الخطاب ، وتناول ديوان « ابن الفارض » ، وبدأ يقرأ . كان الحزن يعصر قلبه ، وأفكاره تسرحُ إلى بعيد . والتفت ، فلم يَرَ الفأرة ، وشعر بحنين قوى إليها . وكاد ينبعث من رأسه دعاءٌ إلى الله إن يعيدها إليه ، لكنه ، هو ، لم يُرِد ، فتحوَّل الدعاء فى صدره إلى مجرد أمل مشحون بالسخط .

سيطر على نفسه ، وحاول أن يقرأ . كان يعيد البيت مرتين وثلاثا ، فترتسم الكلمات فى رأسه بلا معنى ، وسرعان ما تُمحى ، والمشاعر تحمله إلى . . إلامَ ؟.لم يكن يدرى . ويطول به الوقت حتى يتنبه ، فيعيد فكره إلى الكتاب .

وبغتة ، أحس بها . التفت ، فإذا هى تنفذ فى الحجر دون التواء . فصمَّم ، وعيناه تشتعلان : « لن أعطيها شيئا » . لكنها ما لبثت إلا قليلا حتى أطَلَّتْ ، فالتفت بعينيه عيناها المسترحمتان . ارتاح بانتشاء وكأن شعورا متجمدا فى قلبه يُسال . وعادت فدخلت فى الشق . بعد قليل ، مرة أخرى خَرَجتْ ، فوقفتْ قُدَّامة . حوَّل رأسه بصلابة مؤكَّدة إلى الكتاب .

استطاع أن يفهم قليلا ، فى فترات . ورآها بطرف عينه اليمنى تجرى حائرة : « ابقى هكذا » ، وبَسَمَ بسمته . . .

انتصف الليل ، فقام وأطفأ النور . استلقى فترة طويلة ، ثم نفض عنه اللحاف ، وقام . أخرج لقمة خبز جافة ، ووضعها أمام الشق ، وعاد لينام سمعها بعد قليل تقرقض ، فمدَّ جانبى فمه وضمهما فورا ، وراح فى النوم بعد انتهاء الصوت .

عادت الصلة بعد ذلك بينهما : يلقى إليها بالاكل ، ويجدها فى انتظاره حين يعود ، لكنَّ نفسه لم تَصْفُ لها تماما .

حتى جاء يوم كان عائدا فيه إلى البيت ، فتطفَّل على عقله وهو يسير : « لو وجدت فأرا يعشقها فى مكان آخر ! . . » لم يسمح للجملة أن تتمَّ فقطعها ببسمة وبيمناه التى ارتفعت وهى تهتزّ كان يشمله شعور أصفر يصبغ روحه بمرارة كئيبة مشوبة بقلق مبهم ، فتمتم وهو يسرع الخطا : « اللهم اجعله خيرا ، اللهم اجعله خيرا » ، فانفرج فمه ــ بلا وعى ــ عن ابتسامة باهتة أحسَّها فى إثرها ، فابتسم ثانيا فى سخرية غائمة . ومضى فى طريقه بينما ظل شعوره باقيا . تزاحمت فى رأسه ــ بلا جلبة ــ خواطرُ وأشياءُ وحوادثُ متناثرة ، وهو يقطع شارع الخليج بخطوات حادة ومُهْرَعة ، حتى إذا وصل الحارة ثقيل الرأس ، وحاول أن يتذكر فيم كان يفكر ، لم يذكر شيئا .

دخل البيت . فتح باب حجرته وأغلقه وراءه وهو يلتفت إلى المشجب ، فإذا الكاكولة المعلقة تأكلها الفأرة .

وقف مشدوها لحظةً التقت فيها عيونهما . كان يتراقص فى عينيها تعبير خبيث استفزَّه ، فانقضَّ على الارض ، خطف القبقاب واندفع نحو المشجب بخطوة واحدة رافعا يده لكنها سبقته فانزلقت على الحائط ، فى لمحة ، من خلف شباك السرير . استدار فورا ليلحقها بالقبقاب قبل أن تدخل الشق ، لكنها هربت فنفذت من تحت الباب إلى الخارج . وقف برهةً وعيناه على ركن الباب حيث ضاع ذيلها ، ثم ألقى القبقاب على الارض .

تراجع فجلس على حافة السرير . توقَّف تفكيره قليلا ، حتى هفَّ فى عقله : « ما كل هذا الهذيان ؟ » . وسخن الدم فى عروقه ، وعلى رأسه تنزل أصواتٌ كمطارق محميَّة : « كان فى عينيها معنى لئيم . كانت تسخر منى إدمن ، هه ؟ . . تسخر منى ! أنا ! لماذا ؟ وتأكل الكاكولة ! . . ولكن ! . . . . . ذلك المعنى فى عينيها ، الدنيئتين ! » . وحاولتْ فكرةٌ قاسية أن تقتحم مخَّه ، فأراد أن يردَّها ، فهبَّ واقفا وهو يقول بصوتٍ مغلولٍ وطىء : « سأسد الشق . . » . وجزَّ على أسنانه مؤكِّداً ، ورأسه يؤلمه ، « ولما تأتى غداً ، لن تجد مأوى . سوف تجوع . السافلة ! » ، ومدَّ جانبَ فمه الايمن . أحس الفكرة تهجم فى مخه بقوة هذه المرة ، فأعاد يصدها : « وهى » سوف تجوع » . وهنا ، هنا ! ، هزمته الفكرة . احتلت عقله ، واندفعت تضرب جوانبه ، فارضةً نفسها بأصواتٍ تابعةٍ لها ، صاخبة : « ليست أنثى هى ! ليست أنثى ! اعترفْ ! اعترفْ بهذا ! ذكر ! فأر ، فأر دنىء قذر » ! .

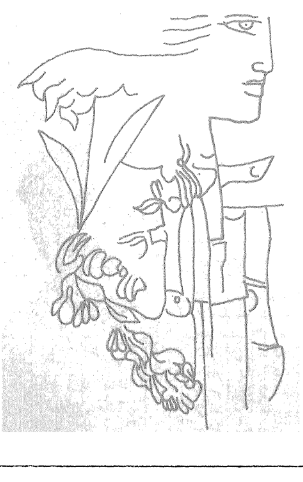
قعد ثانية على السرير . حاول أن يبتسم ، لكنه شعر بامتعاضٍ من نفسه . وناء بالصداع رأسه فأمسكه براحتيه ، واتكأ بمرفقيه على فخذيه . « إذن ، كان يهزأ بى هذه المدة الطويلة ، المجرم ! » ، وغلى فى كيانه الدم ، « وتلك النظرة ! » . والتهب فى مخيلته ذلك الالتماعُ الساخُر الجرىءُ الدنىء الذى لمحه ــ منذ قليل ــ فى عينىْ الفأر ، فجز على أسنانه ، وقام ففتح الباب . ذهب إلى دورة المياة ، وكانت بجوار بابها قطعةُ طوب ، تناولها فكسرها بحمْية . أخذ قطعة كبيرة من هذه القطعة وعاد بها إلى حجرته دكَّها فى الشق فسدَّته ، وقفل عليه الباب .

خلع ملابسه ، وفحص الكاكولة المعلقة فلم يجد ما أُكل منها إلا جزءاً صغيرا من حول ثنية الكم المقلوب . مد جانبى فمه ثم ضمهما ــ مع فكَّيه ــ بسرعة ، « سأخيط القطع ، ولن يبين » . لبس جلبابه وطاقيته ، واضطجع على السرير .

أمسك ديوان « ابن الفارض » . حاول أن يقرأ ، لكن رأسه كان يؤلمه بقسوة ، فطبَّق الكتاب وطوّح به إلى سطح الدولاب ، وغاص تحت اللحاف لينام . لكنه أحس بعروق رقبته تنبض بصوتٍ فى أذنيه . لم يكد يتوسل فى عقله صوتٌ كسير : « لعله كان أنثى . . » ، حتى ارتفعت عليه أصواتٌ أخرى . قلب دماغه على المخدة ، ودس ذراعه تحتها ، « لابد أنى مجنون » وتقلَّصتْ عضلاتُ جانبْى فمه . أراد أن يطرد الأفكار والصور والاصوات كلها من ذهنه لينام ، فقلب رأسه على خده الايمن ، « مخلوق حقير ! » ، وقلب وجهه ثانيةً على المخدة ، « حقير ! » ، لكنه أضاف فى حنقٍ مُرٍّ ــ نافثا أنفاسه الساخنة ــ وهو ينقلب من جديد على قفاه ويجوس بعينيه فى فضاء الحجرة : « ولِمَ ؟ ! المخلوقات كلها حقيرة ! » ◆

توترات مقاتل

صبرى أبو علم



ما بين الطلقة والطلقة
أتنفس أو أخرج نفساً
أتولد في الزمن القادم عملاقاً
أو طفلاً أخرس
أتأرجح مكتوف الأيدى
أصّاعد أو أهبط ما بين الطلقة والطلقة .

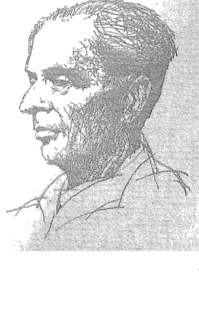
ما بين الطلقة والطلقة
أتسمع صوتاً من حولى
ينصحنى أن أرمح ،
أن أصعد ،
أن أغدو قمراً ،
أو أوقفها
أعلو صهوتها
ألجمها
أهمزها
ونشق غلالات الريح
نتحول ، نسّاقط مطرا ◆

من أغرب غرائب مسرح اللامعقول :

ثلاث مسرحيات عبثية

للكاتب المسرحى الفرنسى صمويل بيكيت

تقديم وترجمة :
دكتور إبراهيم حمادة



عندما أخرجت مسرحية « فى انتظار جودو » لأول مرة ، فى باريس سنة ١٩٥٣ ، كان عمر مؤلفها صمويل بيكيت يقترب من عامه السابع والأربعين . وكان يومذاك ، لا يكاد يكون معروفاً - ككاتب - إلا فى أوساط الطليعيين ، مع أنه كان يوالى نشر مؤلفاته طوال خمس وعشرين سنة ، قبل تاريخ عرض مسرحيته العبثية تلك . وبعد عرض المسرحية فى باريس ، ترجمت إلى عدد كبير من اللغات ، وأخرجت فى كثير من مسارح العالم ، وحققت نجاحاً كبيراً ، وأصبحت منذ ذاك الحين ، تمثل حجر الزاوية فى حركة اللامعقول . ولم يكد يمضى على ذلك ستة عشر عاما ، حتى كان بيكيت أحد الكتاب الأحياء ، الأعظم شهرة فى العالم ، بل وأحد الفائزين بجائزة نوبل للآداب ، وكان ذلك عام ١٩٦٩ . هذا ، بالرغم من أن مؤلفاته كانت لا تزال قليلة من الناحية العددية ، وكانت تزداد غموضاً مع توالى الأيام .

ولد صمويل بيكيت لأسرة من الطبقة المتوسطة الموسرة فى دبلن بأيرلندا عام ١٩٠٦ . وبعد أن درس فى المدارس العامة التحق بكلية ترينيتى ، حيث أظهر تفوقاً ملحوظاً فى الدراسة ، وفى الألعاب الرياضية . ولما كان ترتيبه الأول فى التخرج ، فى اللغات الأوربية الحديثة ، فقد أوفد عام ٢٨ كمحاضر زائر إلى احدى مدارس باريس . وكانت باريس - وقتذاك - مركز أوربا الثقافى الذى كان يعجّ بالأفكار الجديدة فى الأدب والفن ، والتى يمكن أن تندرج تحت مصطلح الحداثة . وهذا المصطلح العام ، يشمل العديد من التجارب الخلاقة الملحوظة ، التى ظهرت فى الفترة بين بداية عشرينيات هذا القرن ، وثلاثينياته الأولى .

وفى عام ١٩٣٠ ، عاد بيكيت إلى أيرلندا ليعمل محاضراً فى قسم اللغة الفرنسية فى كلية ترينيتى . ومع أن مستقبلاً زاهراً كان ينتظره فى الجامعة ، إلا أنه أستقال من منصبه فجأة فى بداية عام ١٩٣١ ، كى يتفرغ للكتابة . وكان - حتى ذلك الحين - يعتبر نفسه شاعراً ، مع أنه كان يمارس أجناساً أدبية مختلفة .

أما أول مسرحية كتبها ، فقد شاركه فى كتابتها أحد زملائه بالجامعة . وكان عنوانها « لى كد » وهى عبارة عن معارضة ساخرة لمسرحية الشاعر الفرنسى الكلاسى كورنى ، والمعروفة بـ « السيد - ١٦٣٦ » .

ثم تتابعت مؤلفات صمويل بيكيت . ورغم قلتها النسبية ، فإنها تتراوح بين الدراسة ، والشعر ، والقصة القصيرة ، والرواية ، والمسرحية ، والتمثيلية الإذاعية ... الخ . أما دراماياته التى تبلغ حوالى خمسة وعشرين عملاً ، فهى الأخرى تتراوح طولاً بين الثلاثة فصول ، والصفحة الواحدة .

ولقد ظل بيكيت لأكثر من عقدين ، يكتب مسرحياته فى اللغة الانجليزية كلغة أولى ، إلا أن بعض مسرحياته القصيرة التى ظهرت فى الستينيات ، فقد كتبها فى اللغة الفرنسية أولاً . ومسرحيته الشهيرة « فى انتظار جودو » - التى كانت سبباً فى مجده الأدبى - كتبها أصلاً فى الفرنسية ، ثم ترجمها إلى الإنجليزية - ولكن بالرغم من هذا كله ، فإن أعماله الدرامية الأساسية وضعت فى الانجليزية . لغته الأم .

ومن بين مسرحياته القصيرة العبثية نقدم هذه النماذج :

« ١ »

فصل مسرحي بلا كلمات (١)

كتب صمويل بيكيت تمثيليتين ايمائيتين . أولاهما ، هذه التمثيلية التى وضعها عام ١٩٥٦ فى اللغة الفرنسية ، ثم ترجمها هو نفسه إلى الانجليزية ، ونشرت فى نيويورك عام ١٩٥٨ .

وتقد م هذهالتمثيلية الصامته ، رجلاً مغلوباً على أمره ، يقذف به وحيداً إلى الصحراء . كما لو أن هناك قوة غامضة تجبره على ذلك . ثم تمدّه هذه القوة ـ تدريجيا ـ بمصادر عيش : شجرة ، ودورق ماء . ثم بأدوات أخرى غريبة : كمقص ، ومكعبات ، وحبل . وبعض هذه العناصر يستجيب للهوه العشوائى ، وبعضها الآخر يستعصى عليه . ولكنه ـ بشكل عام ـ غير سعيد بوجوده . وكلما حاول العودة إلى المكان الذى جاء منه ، استحال عليه ذلك . أتراه يودّ أن يعود إلى رحم أمه ، ثم إلى المجهول الذى جاء منه ؟

وبعد أن يشعر هذا الإنسان الوحيد المحيّر ، بخيبة أمله المختومة ، يرفض أن ينهض من رقدته على الأرض . ولا يبالى بالمناورات الجديدة ، التى عاود المجهول مغازلته بها .. ويكتفى بتأمل يديه . . . تأمل لا شىء . .

إن هذه التمثيلية تكاد تكون صدى لأسطورة تنتالوس اليونانية . فقد عوقب تنتالوس على خطيئته ، بأن وضعته الآلهة عطشان جوعان فى بركة ماء ، وجعلت ثمار الفاكهة الشهية تتدلى فوقه . وكلما حاول أن يشرب من ماء البركة غاص الماء ، واشتد ظمأه . وكلما حاول أن يقطف ثمرة من الفاكهة ، راحت الريح تطوح بغصون الثمار بعيداً عنه ، فيشتدّ جوعه .

وهذا هو عذاب الإنسان ، فلا هو قادر على العودة إلى المجهول ، ولا هو قادر على استجلاب الراحة .

مكان صحراوى ـ ضوء شديد الابهار .

من الكالوس الأيمن ينقذف رجل إلى الوراء بظهره فوق خشبة المسرح . يسقط ـ ينهض فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه . يلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يصدر صفير من جهة الكالوس الأيمن .

يفكر الرجل ـ يخرج من اليمين .

ينقذف فى الحال مرة أخرى إلى الوراء فوق خشبة المسرح ـ يسقط ـ ينهض فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه ـ يلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يصدر صفير من جهة الكالوس الأيسر .

يفكر ـ يخرج من الشمال .

ينقذف فى الحال مرة أخرى إلى الوراء فوق خشبة المسرح .

يسقط ـ ينهض فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه ـ يلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يصدر صفير من جهة الكالوس الأيسر .

يتأمل ـ يتجه ناحية الكالوس الأيسر ـ يتردد ـ يفكر فيه أكثر ـ يتوقف ـ يتجه جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

تنزل شجرة صغيرة من سماء خشبة المسرح ، وتستقر فوقها . للشجرة فرع واحد يتيم يرتفع عن الأرضية بمقدار ثلاث ياردات ، وفى أعلاه ذؤابة هزيلة من السعف ، تلقى بدائرة من الظل تحت أقدام الغصن .

يواصل الرجل تأملاته .

يصدر صفير من أعلى .

يلتفت ـ يرى الشجيرة ـ يفكر ملياً ـ يتّجه إليها ـ يجلس فى ظلّها ـ ويتطلع فى يديه .

يتدلى مقص ترزى من سماء الخشبة المسرحية ـ يستقر أمام الشجيرة على بعد ياردة من الأرضية

يواصل الرجل التطلع فى يديه

يصدر صفير من أعلى

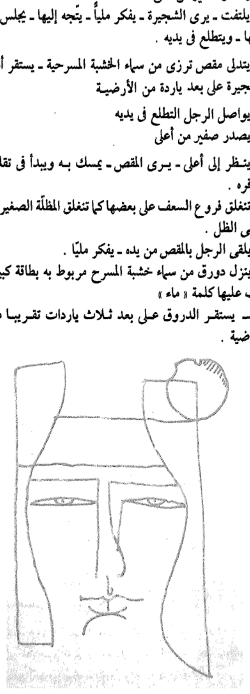
ينظر إلى أعلى ـ يرى المقص ـ يمسك به ويبدأ فى تقليم أظافره .

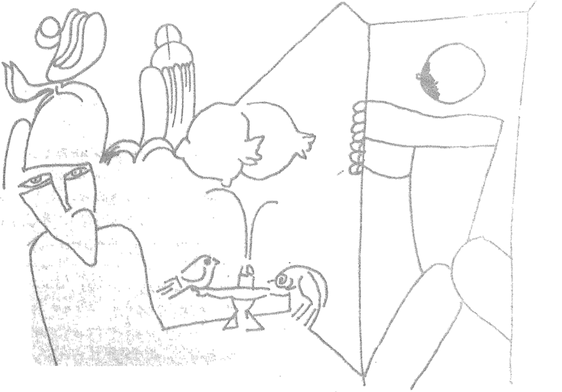
تنغلق فروع السعف على بعضها كما تنغلق المظلّة الصغيرة ـ يختفى الظل .

يلقى الرجل بالمقص من يده ـ يفكر مليّا .

يتزل دورق من سماء خشبة المسرح مربوط به بطاقة كبيرة كتب عليها كلمة « ماء »

ـــ يستقر الدروق على بعد ثلاث ياردات تقريبا من الأرضية .





يستمر الرجل فى التفكير .

يصدر صفير من أعلى .

ينظر إلى أعلى ـ يرى الدورق ـ يفكر ـ ينهض ـ يتجه نحو الدورق ويقف تحته ـ يحاول عبثا أن يصل اليه ـ يتخلّى عن محاولته ـ يلتفت جانباً ـ يفكر .

ينزل مكعب ضخم من سماء خشبة المسرح ـ ويستقر على الأرضية .

يواصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أعلى .

يلتفت ـ يرى المكعب ـ ينظر إليه ـ ثم إلى الدورق ـ يفكر ـ يتجه إلى المكعب ـ يمسك به ـ يحمله ويضعه على الأرضية تحت لدورق ـ يتأكد من ثبات المكعب ـ يقف فوقه ـ ويحاول عبثا أن يصل إلى الدورق ـ يتخلّى عن محاولته ـ ينزل من على المكعب ـ يحمل المكعب ويعود به الى مكانه ـ يلتفت جانبا ـ يفكر .

يتدلّى مكعب أصغر من سماء خشبة المسرح ، ويستقر على الأرضية .

يواصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أعلى .

يلتفت ـ يرى المكعب الثانى ـ ينظر اليه ـ وإلى الدورق ـ يتجه إلى المكعب الثانى ـ يمسك به ـ يحمله ويضعه تحت الدورق ـ يتأكد من ثباته ـ يقف فوقه ـ يحاول عبثا أن يصل إلى الدورق ـ يتخلّى عن محاولته ـ ينزل ـ يأخذ المكعب الثانى ويحمله مرة أخرى إلى مكانه ـ يتردّد ـ يفكر أكثر فيه ـ يضعه على الأرضية . يتجه إلى المكعب الكبير ـ يأخذه ـ يحمله ويضعه فوق المكعب الأصغر ـ ويتأكد من ثباتهما ـ يقف فوقهما ـ يتداعى المكعبان ـ يسقط على الأرضية ـ ينهض فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه ـ يفكر .

يتناول المكعب الأصغر ـ يضعه فوق المكعب الأكبر ـ ويتأكد من ثباتها ـ يقف فوقهما ولا يكاد يصل إلى الدورق حتى ينجذب الدورقُ إلى أعلى قليلاً بما لا يمكنه من الوصول إلى إليه .

ينزل ـ يفكر ـ يحمل كلاً من المكعبينْ إلى مكانه واحدا وراء الآخر ـ يلتفت جانبا ـ يفكر .

ينزل مكعب ثالث أصغر من سماء خشبة المسرح .

يواصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أعلى.

يلتفت ـ يرى المكعب الثالث ـ ينظر إليه ـ يفكر ـ يلتفت جانبا ـ يفكر .

ينجذب المكعب الثالث إلى أعلى ويختفى فى سماء الخشبة .

ينزل حبل من سماء الخشبة إلى جانب الدورق ـ بالحبل عقد لتسهيل عملية الصعود عليه .

يواصل الرجل التفكير .

يصدر صفير من أعلى .

يلتفت ـ يرى الحبل ـ يفكر ـ يتجه اليه ـ يتسلقه ـ ولا يكاد يصل إلى الدورق حتى يرتخى الحبل ويعيده مرة أخرى إلى الأرضية .

يفكر ـ ينظر حوله بحثاً عن المقص ـ يراه ـ يتجه إليه ويلتقطه ـ يعود إلى الحبل ـ ويبدأ فى قطعة بالمقص .

ينجذب الحبل ـ يتعلّق به ـ يتدلى الآن من الحبل ـ ينجح فى قطع الحبل ـ يسقط على الأرضية ـ يطوّح بالمقص ـ يرتمى ـ ينهض مرة أخرى فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه ـ يأخذ فى التفكير .

ينجذب الحبل بسرعة ويختفى فى سماء خشبة المسرح . يحاول أن يصنع أنشوطة بقطعة الحبل التى قطعها ، ثم يحاول أن يشنق بها الدورق المتدلى .

ينجذب الدورق بسرعة ويختفى فى سماء خشبة المسرح .

ويلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يتجه نحو الشجيرة وفى يده الأنشوطة ـ يتطلع إلى الغصن ـ يلتفت وينظر إلى المكعبين ـ يتطلع إلى الغصن مرة أخرى ـ يرمى الأنشوطة ويتجه إلى المكعبين ـ يتناول أصغرهما ـ يحمله ثم يضعه تحت غصن الشجيرة ـ ثم يعود إلى المكعب الكبير ـ يرفعه ويحمله إلى الغصن ـ يحاول أن يضعه فوق المكعب الأصغر ـ يتردد ـ يفكر فيه أكثر ـ يضعه ـ يرفع المكعب الأصغر ويضعه فوق الكبير ـ يختبر ثباتها ـ يلتفت جانبا وينحنى لكى يأخذ الأنشوطة .

ينحنى الغصن نحو الجذع .

يعتدل الرجل والأنشوطة فى يده ـ يلتفت ويرى ما حدث .

يرمى الأنشوطة ـ يلتفت جانبا ـ يفكر .

يحمل المكعبين إلى مكانهما ـ واحداً وراء الآخر ـ يعود مرة أخرى إلى الأنشوطة ـ يأخذهما إلى المكعبين ويضعها فى هندمة فوق المكعب الأصغر .

يلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يصدر صفير من الكالوس الأيمن .

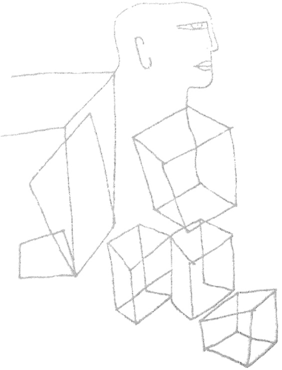
يفكر ـ يخرج من اليمين .

ينقذف فى الحال مرة أخرى إلى الوراء ـ يسقط ـ ينهض فى الحال ـ ينفض الغبار عن نفسه ـ يلتفت جانبا ـ يأخذ فى التفكير .

يصدر صفير من الكالوس الأيسر .

لا يتحرك .

يتطلع فى يديه ـ يلتفت حوله بحثاً عن المقص ـ يراه ـ يتجه إليه ويأخذه ـ يبدأ فى تقليم أظافره ـ يتوقّف ـ يفكر ـ يمرر اصبعه على حافة المقصّ ـ يتجه إلى المكعب الأصغر ويضع المقص فوقه ـ يلتفت جانباً ـ يفتح ياقة قيمصه ـ يحرر رقبته ويتحسسها بأصابعه .



ينجذب المكعب الأصغر إلى أعلى ويختفى فى سماء خشبة المسرح وعليه الأنشوطة والمقص .

يلتفت لكى يأخذ المقص ـ يرى ما حدث .

يلتفت جانباً ويفكر .

يتجه إلى المكعب الكبير ويجلس فوقه .

ينجذب المكعب من تحته ـ يسقط الرجل على الأرضية ـ ينجذب المكعب إلى أعلى ويختفى فى سماء خشبة المسرح .

يبقى الرجل مطروحا على جانبه ـ وجهه تجاه صالة المتفرجين ـ يحدّق فيما أمامه .

يتدلّى الدورق من سماء الخشبة ويستقر على بعد ياردات قليلة من جسمه لايتحرك الرجل .

يصدر صفير من أعلى .

لا يتحرك .

يقترب الدورق منه ـ يتدلّى ويتأرجح بالقرب من وجهه .

لا يتحرك .

ينجذب الدورق إلى أعلى ويختفى فى سماء الخشبة .

يعود الغصن إلى وضعه الأفقى ـ تنفتح فروع السعف . ويعود الظل مطروحا .

يصدر صفير من أعلى .

لا يتحرك .

تنجذب الشجرة إلى أعلى وتختفى فى سماء الخشبة .

يتطلع فى يديه .

. . ستار . .

(٢)
الذهاب والمجىء

كتب صمويل بيكيت هذه المسرحية بالإنجليزية ، فى بواكير عام ١٩٦٥ ، ونشرت ترجمتها الفرنسية عام ١٩٦٦ ، بينما نشرت النسخة الإنجليزية فى العالم التالى . وكان أول عرض لها بالألمانية فى برلين عام ١٩٦٦ .

وتتألف المسرحية كلها من مئة وإحدى وعشرين كلمة انجليزية تشكل ثلاثاً وعشرين عبارة ، لا يتعدى زمن النطق بها الثلاث دقائق . أما عدد مرات الصمت فيبلغ الاثنتى عشرة مرة .

وتقدم المسرحية ثلاث شخصيات نسوية . تتوق كل منهن إلى معرفة مشاعر صاحبتها تجاه الزميلة الثالثة ، وعما طرأ عليها من تغير ، دونما تورط فى الشكل الذى تمارس عليه النميمة .

ومن الملاحظ ، أن لهنّ ماض مشتركا ، يتمثل فى وجودهن على أرض ملعب الآنسة واد ، عندما كنّ صغيرات فى المدرسة . كما أن لهن حاضراً مشتركا أيضاً ، يتمثل فى مزاجهن الخيالى ، وفى آهاتهن ، وتماسك أيديهن ، والمزاج العام الذى يسيطر عليهن ولا شك أن تلك المشابهة بينهن ، تؤكدها أول عبارة منطوقة فى المسرحية ، وهى : « متى تقابلنا نحن الثلاثة آخر مرة ؟؟ » . وهذا التساؤل يذكرنا بتساؤل الساحرات الثلاث فى مستهل مسرحية « مكبث » لوليم شكسبير . فالساحرة الأولى تسأل زميلتيها : « متى نجتمع ثانية نحن الثلاثة ؟ أفى الرعد ، أم البرق ، أم فى المطر ؟؟ » .

ويبدو أن بيكيت يركز كثيراً على أزياء الشخصيات النسوية الثلاث ، وعلى أصواتهن ، وحركاتهن ، وبصفة خاصة ، على الطريقة المميزة التى بها تتماسك أيديهن .

الحقيقة ، أن لبّ المسرحية يتمثل أساساً فيما لا تقوله الشخصيات الثلاث : فهى ـ أى المسرحية ـ لا تتشكل أساساً من الكلام الذى يصوغ المسرحية التقليدية ، وإنما من لحظات الصمت . فالصمت هو الذى يقول الكثير ، إذا كان ولابّد من القول .

ولقد لاحظ أحد النقاد ، أن أسماء الشخصيات ـ فى الأصل ـ تقليدية قديمة ، بما يتماشى مع القبعات والمعاطف الطويلة والأسماء هنا هى الحروف الأولى من الأسماء الأصلية : فلو (فلورنس) ، فى (فيوليت) ، رو (روبى) .

شخصيات المسرحية :

فلو
فى
رو
(وهن نسوة ثلاثة ، غير محددات السن)

(المنظر : ترى النسوة الثلاثة المذكورات جالسات على مقعد مستطيل فوق خشبة المسرح ، من اليمين إلى اليسار ، وهن منتصبات الجذع ، متطلعات إلى الأمام ، أيديهن متشابكة فى أحجارهن بالتبادل ، طبقا للبيان الموضح أدناه صمت) .

فى : متى تقابلنا نحن الثلاثة آخر مرة ؟؟
رو : دعينا من الكلام

(صمت)

(تنهض فى ، ثم تخرج من جهة اليمين إلى منطقة الظلام)

(صمت)

فلو : رو
رو : نعم
فل : ماذا ترين فى فى ؟؟
رو : أرى تغيراً بسيطا طرأ عليها . .
(تنتقل فلو إلى المكان الذى خلا فى المنتصف . تهمس فى أذن رو فى رعب . . تتبادلان النظرات . تضع فلو إصبعها على شفتيها) ألم تتحقق من ذلك ؟؟
فلو : لا . . ربنا يسلّم . .
(تعود فى ، فتلتفت كل من فلو و رو إلى الخلف ، ثم يستأنف الوضع ، تجلس فى على اليمين) (صمت)
فلو : ليس إلا أن نجلس معاً ، كما تعودنا فى الفناء (الملعب) عند الآنسة واد .
رو : فوق جذع شجرة

(صمت)

(تخرج فلو من اليسار ، إلى منطقة الظلام)

رو : فى . .
فى : نعم . .
رو : كيف تجدين فلو ؟؟
فى : إنها تبدو ـ غالبا ـ كما هى . .
(تنتقل رو إلى المكان الذى خلا فى المنتصف ثم تهمس فى أذن فى رعب) آه . .
تتبادلان النظرات . . تضع فى إصبعها على شفتيها)
ألم تعرف ؟؟
رو : ربنا يستر .
(تعود فلو . تلتفت كل من رو ـ و ـ فى إلى الخلف ثم يستأنف الوضع . تجلس فلو على اليسار) .
رو : فلنتماسك أيدينا . . على هذا النحو .

فلو : ونحلم بـ . . . الحبّ .
(صمت)
(تخرج رو من اليمين إلى منطقة الـظلام)
(صمت)

فى : فلو .

فلو : نعم .

فى : كيف تبدو رو فى نظرك ؟؟

فلو : لا يرى المرء فى الضوء إلا رؤية ضعيفة .
(تنتقل فى إلى المكان الـذى فى المنتصف . ثم تهمس فى أذن فلو فى رعب) آه . . (تتبادلان النظرات . . تضع فى إصبعها على شفتيها) ألم تعرف ؟؟

فى : لا . . وهذا من فضل الله .
(تعـود رو . تلتفت كـل من فى - و - فلو إلى الخلف . ثم يستأنف الوضـع . تجلس رو إلى اليمين) .
(صمت)

فى : هـل يمكن ألا نتحـدث عـن الأيـام الخوالى ؟
(صمت)
وعمّا جاء بعدها ؟
(صمت)
ألا نتماسك أيـدينا طبقـا للطريقة القـديمة ؟؟
(بعد لحظة ، تتماسك أيديها على الوجه التالى : يد فى اليمنى بيد رواليمنى ، يد فى اليسرى بيد فلو اليسرى ، يد فلو اليمنى بيد رو اليسرى ، ذراع فى تمتدّ فوق ذراع رو اليسرى وذراع فلو اليمنى . الأيـدى الست المتشـابكـة مثنى مثنى مستقرة الآن فوق الأحجار الثلاثة) .
(صمت)

فلو : أستطيع أن أحس بخواتم اليد .

ستـــــار

ملاحظات المؤلف :

١ ــ تتتابع الأوضاع فوق الخشبة هكذا :

(١)
رو — فى — فلو

(٢)
فلو
رو
رو — فلو

(٣)
رو — فلو — فى

(٤)
رو — فى
رو — فى

(٥)
فلو — رو — فى

(٦)
فلو — فى
فلو — فى

(٧)
فلو — فى — رو

تتماسك الأيدى هكذا :

فلو — فى — رو

٢ ــ الإضاءة :

خفيفـة . وتسقط من أعلى فقط ، ومـركّزة فـوق منـطقـة الأداء . تبقى بقية خشبة المسرح مظلمة بقدر الإمكان .

٣ ــ الأزياء :

معـاطف طويلة تمـاماً : مـزرّرة من أعـلى . معـطف رو بنفسجى غامق . ومعطف فى أحمر غامق . ومعطف فلو أصفر غامق . الثلاثة يضعن على رؤوسهن قبعات سمراء اللون ، ولكن لها حواف عريضة تكفى لتظليل وجوههن . وبالرغم من اختلاف الألوان ، إلا أن شخصياتهن ينبغى أن تكون متشـابهة بقـدر الإمكـان . أمـا الأحـذية فخفيفـة ، ونعـالها من الكاوتشوك . ويجب أن تشاهد الأيدى بوضوح تام ، كلما أمكن ذلك . كما لا تبدو أية خواتم فى الأصابع .

المقـعـد :

مستطيل ، ضيق ، وبلا ظهر ، وأشبه بدكة . يمتدّ طوّلاً إلى المسافة التى يمكن أن تستوعب الثلاث نساء ، وهنّ يكـدن يتـلامسن ينبغى إخفاؤه بقدر الإمكان حتى ليصعب تبين علام يجلسن .

٥ ــ الخروج :

المفروض ألا تغادر الشخصيـات خشبة المسـرح ، ولكن عليها أن تتخذ بضع خطوات حتى تختفى عن المنطقة المضاءة . وإذا كان الظلام ليس كافيا لإخفاء من تتحرك خارجة عن دائرة الضوء ، فيمكن الالتجاء إلى اقامة ستارة جانبيـة مع محـاولة إخفائها عن العيان كلما أمكن ذلك .

عمليـة الدخـول والخـروج ينبغى أن تتم ببطء ، دون أن تصدر الأقدام أى صوت .

٦ ــ الآهات :

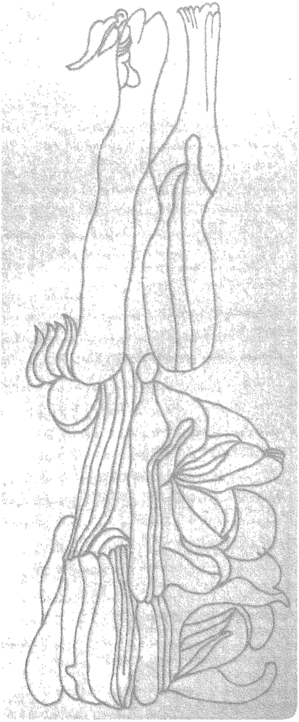
تختلف كل آهة من الآهات الثلاث عن الأخرى ، صوتـاً ونغمة .

٧ ــ الأصوات :

خفيفـة ومتناغمـة ، ولكنها مسموعة . لا لـون لها ، إلا للآهات الثلاث ، وللسطرين اللذين يتبعان كلاً منها .

(٣)
تنفّس

هذه (المسرحية ؟؟) الأعجوبة ، تدلل على أن التجريب العبثى فى المسرح قد وصل أقصى مداه . . كتبها صمويل بيكيت فى اللغة الانجليزية عام ١٩٦٩ ، كى تكون جزءاً من العرض اللندنى الشهير « أوه . . **كالكتا** !! » الذى كان يقدمه كينبث تينان . وقد نشر



« النص الغريب فى لندن عام ١٩٧٠ ، وإخرج لأول مرة نيويورك فى يونيو (حزيران) سنة ١٩٦٩ ، ثم فى انجلترا على خشبة إحدى النوادى المسرحية فى جلاسجو فى أكتوبر (تشرين الأول) نفس العام .

و « تنفس » ـ كما هو واضح ـ ليست عملاً مسرحيا بالمعنى المألوف . فهى بلا شخصيات مرئية ، ولا حوار مسموع ، ولا يستغرق (عرضها) أكثر من خمس وثلاثين ثانية ، أى أطول من نصف دقيقة بقليل . ثم ينصرف بعدها الجمهور من المسرح ، وفى أحاسيسه وأفكاره شىء ما .

ومع هذا ، فإن عرضها يتطلب خشبة مسرحية ، ومهمات مسرحية بسيطة ، ومسجّلاً ، ومؤثرات صوتية وضوئية ، ومخرجاً ، وجمهوراً بالطبع . تماماً ، كما تتطلب ذلك مسرحية طويلة لوليم شكسبير ـ مثلاً ـ أو جورج برناردشو .

وإذا كانت (المسرحية) بلا ممثل ، وبلا عبارة أو حركة ، فإن التأثير ينتج من لحظة خاطفة انفعالية ، يصوغها منظر بسيط جداً ، وصوت ، وضوء .

نص المسرحية
ترفع الستارة

١ ــ يسقط ضوء شاحب فوق خشبة المسرح ، ويختلط بزبالة ونفايات مختلفة . يستمر الضوء حوالى خمس ثوان .

٢ ــ صرخة ضعيفة قصيرة ، يعقبها ـ فى الحال ـ شهيق ، مصحوب بارتفاع بطىء فى درجة الضوء . ويصلان معاً إلى درجة عالية ، ويستمّران حوالى عشر ثوان . ثم يسود السكون حوالى خمس ثوان .

٣ ــ شهيق مصحوب بانخفاض فى درجة الضوء ، ويصلان معاً إلى الحد الأدنى (الضوء كما هو فى الحالة رقم ١) ويستمران حوالى عشر ثوان ، وتعقب ذلك فى الحال الصرخة التى سبقت يستمر الصمت حوالى خمس ثوان .

تنزل الستارة

ملاحظات

الزبالة : لا عنصر من عناصرها فى وضع رأسى ، أى كلها مبعثرة ومفروشة على الأرضية .

الصرخة : تسجيل للصرخة الأولى ، التى تصدر من طفل يولد . ومن المهم ، أن تكون الصرختان متطابقتين تماماً . ويجب أن يتزامن الضوء فى درجة ارتفاعه ، أو انخفاضه ـ مع الشهيق .

الشهيق : مسجل على شريط ، ولكن فى صورة مكبّرة .

الضوء : ليس ساطعاً . ولو فرضنا أن درجة الصفر تعنى الظلام ، ودرجة عشرة تعنى السطوع ، فالضوء المطلوب ينبغى أن يتراوح بين درجتى ٣ و ٦ . وبالعكس حين ينخفض ◆

جذور فكرة مسرح السامر

عادل العليمي

إختلف الباحثون حول نشأة السامر المصرى ، فالبعض يعتقد أنه نشأ فى ظل الاحتلال العثمانى ، والبعض الآخر يعتقد أنه نشأ فى ظل الاحتلال الفرنسى ، عندما دعت الحملة الفرنسية احدى فرقها المسرحيه لتقديم عروضها على جنود الحمله فى القاهره .

وكان السامر – فى اعتقاد هذا البعض الآخر – صدى وترديداً لمسرح الحملة الفرنسية .

وسوف نسوق افتراضاً جديداً فى هذه الدراسة ، وقد لا نستطيع إثباته تماماً ، لكننا نأمل ، ان يكون هذا الافتراض درجه من درجات الاجتهاد العلمى .

ان مصر كما قال (هيرودت) هبة النيل – وهى ايضا هبه كفاح شعبها – ولقد كانت مصر منذ ان خلقها الله بلداً زراعيا (. . [1] ولقد نشأت الاحتفالات الشعبيه فى معظم البلاد الزراعية احتفالاً بحلول السنه الزراعيه منذ ان عُرفت المجتمعات المنظمة الاولى)

اننا نفترض ان السامر نبع من الاحتفالات الشعبيه المصريه القديمة التى كانت تقام احتفالاً بحلول السنه الزراعيه ، ومواسم الحصاد ، وفى المناسبات الاجتماعيه المختلفه ، فشكل السامر وعناصره المختلفه – كما سوف يأتى بعد ذلك – مصريه تماماً ، فهو خال من أى عناصر أجنبيه أووافده ، والبيئه المصريه هى التى حددت شكله ومضمونه ، أى أن السامر كشكل منسجم ومتلائم تماماً مع الواقع الزراعى للبيئه المصريه .

يقول (دريوتون) (. . . [2] لقد اصبحنا اليوم نعلم أن ثمة فناً مسرحياً نبت فى مصر القديمه ، وأنه نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينية المحجبه ، وعلى نمط غير نمطها ، وان ذلك كان منذ عصر موغل فى القدم ، فإن نصاً من النصين اللذين حققهما (زيتة) والذى هو من غير شك ذو صلة بالدراما الحقه ، يرجع إلى اوائل الالف الثانيه قبل الميلاد ، وهو لوحه كشف عنها فى ادفو سنة ١٩٢٢ من خلال الحفائر التى قام بها المعهد الفرنسى للاثار الشرقيه بالقاهره ، وعلى هذه اللوحه منقوش اهداء إلى الاله حور من شخص يدعى « امحب » وكان تابعاً لممثل متجول . وبعد سرد الدعوات المألوفه يكفل بها غذاءه فى الدار الاخرة نجد ممثل « الميم » الريفى هذا يذكر القاب مجده التى تهىء له فى الدار الأخره ، جاء من بينها = كنت ذاك الذى يتبع سيده فى كل جولاته دون ضعف فى الاداء . . .

ولقد كنت أرد على سيدى فى كل أدواره : فإذا قام بدور الاله كنت أقوم بدور الحاكم وإذا مات أحييت .)

ويعلق (دريوتون) قائلا : (. . وإذا نحن بهذا نرانا فى عالم لم تكن افكارنا لتمتد إليه ، وان كان يسيراً علينا تخيله إذ هو مألوف لنا فى ريف البلاد جميعها . فلقد كان الممثلون المتجولون فى عهد الاسره الثانيه عشره ، يقومون فى الميادين أو الدور ، كما هى الحال اليوم ، فيغنون ويرقصون ، بل ويمثلون مسرحيات وفقاً لبرامج مرسومه لهم ، والقرويون حولهم أيام الاعياد أو مع الامسيات ، ولم يكن ان نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الدليل بين ايدينا ، إذ كنا اسرى ذلك الأثر العميق الذى خلقه الاغريق فى نفوسنا بدعواهم انهم خالقو المسرح على صورته هذه التى هو عليها .)

ويتابع (دريتون) قائلاً (. . وهذا النص المنقوش على لوحه ادفو نص صريح فى دلالته على أن العرض لم يكن مقصوراً على اداء مقطوعات موسيقية فحسب ، وانه كانت ثمه تعبيرات كثيره اساسها المحاكاه ، مما جعل البعض يعتقد ان المسرح المصرى القديم لم يكن قائما إلا على هذه المحاكاه وما من شك فى أن الغناء المصحوب بالمحاكاه أو الحركات كان يشغل فى العروض المصريه القديمه المكان نفسه الذى يشغله فى العروض الحديثه .)

وإذا تأملنا هذه الفقره الطويله (لدريوتون) نجد أن هناك فى مصر القديمه مسرحا نشأ مستقلاً عن المسرحيات الدينيه بل وعلى نمط غير نمطيها ، وإن هذا المسرح موغل فى القدم وان الممثل الذى أشار إليه ممثل متجول وهو ريفى ايضا ، وان الممثلين



المتجولين كانوا يقومون فى الميادين أو فى الدور ، وكانوايغنون ، ويرقصون ، ويمثلون مسرحيات وفقاً لبرامج مرسومه لهم ، والقرويون حولهم فى الاعياد والامسيات .. الخ .

إننا نجد فى تلك الفقره ، وفى ذلك التأمل ، كل خصائص وشكل السامر ، ثم تاريخه القديم ومكوناته - كما سوف يأتى بعد قليل -

يقول عمر الدسوقى (..[٣] لم يقف المسرح المصرى القديم على عتبه المعبد بل خرج إلى الشعب ، وكان يقوم بالتمثيل فرق متجوله ، ويدخله بعض الرقص والغناء ، ثم قضى على هذا المسرح وانمحت معالمه فى مصر اليونانيه والرومانيه ولا سيما بعد ظهور المسيحيه لاتصاله الوثيق بالوثنيه .)

إننا نؤيد هذه الفقره فيما يتعلق بالفرق الجواله ، وعلى قِدم التمثيل فى مصر القديمه ، وعلى وجود الرقص والغناء فى ذلك المسرح ، ولكننا نعتقد ان السامر أقدم من مسرح المعابد ، فالسامر لم يكن صدى لدراما إيزيس واوزريس ، بل إن السامر - وفقا لاعتقادنا - كان الأقدم والأسبق فى ظلال الاحتفالات الشعبية المنبثقة من حلول السنة الزراعية . لذا يمكن أن نقول ان تاريخ السامر هو تاريخ الفلاح المصرى ، (...[٤] وان السامر هو الجنس الأصيل للمسرح الشعبى المصرى .) .

نعم إن السامر هو الجنس المسرحى المصرى ، وهو الشكل الذى تبلور لدى الغالبيه العظمى من جماهير شعبنا خصوصا فى الريف .

ولم ينجح كاتب هذه السطور فى الحصول على معنى كلمة السامر فى اللغه المصريه القديمه ، رغم معانيها المتعدده فى اللغه العربيه ، منها على سبيل المثال ، ([٥] حديث الليل) وهى تتلائم تماماً ووظيفة السامر .

السامر حفل مسرحى يقام فى المناسبات الخاصه ، مثل الافراح ، والموالد وحفلات الختان ، وليالى الحصاد وليالى السمر فى الصيف .

والسامر عباره عن فرقه تضم مغنى وراقصة وفرقة موسيقيه ، ثم فرقه التمثيل التى يطلق عليها اسم المشخصاتية .

وتذهب الفرقه إلى المناسبه المحدده ، سواء كان حفل زفاف أوختان ، ويعرضون فقراتهم وتمثيلياتهم فى ساحة من القريه أو فى الجرن على شكل حلبه أو شبه دائره ، ويوضع فى منتصف الحلبه عموداً يعلق عليه (كلبات) أو يحيط الحلبه مشاعل ، ويظل السامر منصوباً إلى الفجر .

وكان يسبق عرض السامر ، رقص الخيل ، ورقص التحطيب ، ثم يأتى دور التشخيص بقياده (الريس) بعد أن يكونوا قد تدربوا على المسرحيه عدة مرات .

والتمثيليه تقوم من الناحيه الاساسيه على الارتجال ، فلا يكون لديهم سوى الخطوط العامه للمسرحيه ومعرفه بالعقده ونوع الشخصيات المعروفه مقدماً ثم يقوم بعد ذلك الممثلون بالارتجال التام لحوارهم .

والارتجال هو السمه الأساسيه لمسرح السامر ، والحكايات فيه مستمده من الحياه اليوميه ، ومن نقد الحياه السياسيه والاجتماعيه فى القرى بصوره اساسيه ، ومن تجسيد بعض الشخصيات المحليه والعموميه والسخريه منهم .

ومن أشهر مسرحيات السامر ، حكاية رجل يخون زوجته ، ثم محاولات الزوجه لضبط زوجها ، أوحكاية رجل يريد الزواج من فتاه ، ولكن أباها يرفض لأن الزوج من اسره فقيره ، وكانت هذه الحكايات تنتهى بالصلح والزواج تعبيراً عن أمانى الجمهور .

وكانت تقدم مسرحيات عن السلطان الغورى ، وهارون الرشيدى ، ولقد انتشرت فرق السامر ، (وزاد عدد الفرق فى محافظة المنوفيه بعد مذبحه دنشواى عام ١٩٠٦ التى قام بها الاحتلال الانجليزى ضد الفلاحين المصرين فى قريه دنشواى .)

وكان السامر يصور هذه الحادثه ، فأبراج الحمام منصوبة ، وطلقات رصاص الانجليز تصيد الحمام ، ثم حرق الجرن وبرج الحمام ، وموت احدى الفلاحات ثم ثوره الفلاحين وما اعقبها من مذبحه دنشواى التى عرفت فى التاريخ بهذا الاسم .

وكانت مسرحيات السامر تنتهى - فى حاله وجود خلاف - بآية من القرآن الكريم ، او بحديث نبوى شريف ، فلقد كان جمهور السامر مشاركاً ومتفاعلاً مع العرض ولم يكن جمهوراً متلقياً فقط للاحداث ، بل كان الجمهور يقطع الاحداث ويتدخل فى مسارها ، كأن يطالب بعقاب الخائن وبزواج الفقير .. الخ ومن هنا كان اللجؤ الى القرآن الكريم لحسم اى خلاف فهو كلام الله الذى لايأتيه الباطل ابداً .

وكان السامر يلجأ الى الديكورالواقعى ، فعندما قدموا حادث دنشواى اقاموا ابراج حمام حقيقية ، وعندما مثلوا قصه فرعون وموسى حفروا ترعه صغيره فى وسط السامر ، وملؤها بالماء حتى يشاهد الجمهور مشهد غرق فرعون ونجاه موسى ، وكان الهدف من هذا هو تجسيد الموقف واشعار الجمهور بحقيقه ما يحدث .

ولقد استخدم السامر ايضا الملابس لتميز الشخصيات وقيامها بالدور الدرامى المنوط بها ، من تلائم بينها وبين الشخصيات من عمر ومركز ومهنه .. الخ كما استخدم السامر الاكسسورات من سيوف وخناجر وعصى ومسابح ، اما المكياج فكان يصنع

من الدقيق ، او الجبس وهباب الفرن الاسود .

وكانت التمثيليه تسمى فصل ، وجمعها لدى الفلاح (فصولات) والمقصود بالفصل تلك التمثيليات التى ليس لها نصوص مكتوبه ، وانما نصوص متوارثه فى خطها العام ثم قيامها على الارتجال .

وبعد انتهاء الفصل ، تقوم الراقصه بعمل فقره (نمره) من الرقص الشعبى ، او موال يقوم بغناءه المغنى او عزف مقطوعه من الالحان الشعبيه ، وكان يقوم بدور النساء بعض الرجال مستخدمين الشعر المستعار ، او قيام الراقصه بهذه الادوار .

وكانت وظيفة هذه الفقرات او (النمر) هى اتاحه الفرصه للمشخصاتيه للراحه ، أو لتغيير ملابسهم ، أو فاصل مابين حكاية وحكاية ، بالاضافة إلى الجانب الترفيهى لجمهور الفلاحين .

واشهر شخصيه فى مسرح السامر هى شخصية (فرفور) او (زقزوق او زرزور) فى بعض الاقاليم الاخرى ، وهو المحور والبطل الرئيسى الذى تدور حوله الروايه ، وكان باقى الممثلين مساعدين له فى المسرحيه خصوصاً شخصية (حنفى) الذى كان يقوم بالادوار النسائية .

(وفرفور . . مثال صادق للبطل الشعبى ، فهو حدق ، زكى ، ساخر . . الخ) وهو مهرج وفيلسوف معاً ، فهو يعلق على الاحداث ويلقى الحكم والمواعظ ، وهو متأمل عميق للحياه ، فخلف قناع التهريج ، خلف طرطور (فرفور) تكمن مأساته ، وليس التهريج هنا سوى حيله دفاعيه يواجه بها الحياة .

وكانت ملابس (فرفور) المميزه هى ملابس (البلياتشو) التى تشمل على طرطوره المميز لشخصيته ، فلقد كان يمثل دائما بالطرطور ، وكان يلم فيه (النقوط) .

وكان يقبض بيده على (الفرقله) - شبيهه بالكرباج لإبعاد الناس عن مكان التمثيل ، بعد ان يخيفهم بفرقعات (الفرقله) فى الهواء .

ولقد انقرض السامر من مصر ، خصوصاً بعد دخول الراديو والتلفزيون ، وان كان بمدينه دمنهور -محافظه البحيره- فرقه سامر موجوده إلى الآن ومازالت تقدم عروضها فى المناسبات الخاصه ، وتسمى هذه الفرقه باسم رئيسها (عبده رجب) إلا ان الاساليب والحكايات التى يقدمونها مسخاً مشوهاً لما يقدمه التلفزيون .

لقد نادى العديد من الفنانين المسرحيين المصريين باستخدام شكل السامر ، وقالبه وصيغته ، ولقد قام بعضهم باستلهام السامر فى بعض مسرحياتهم .

ولقد انتشرت اشكال السامر فى مسرح الثقافه الجماهيريه ، خصوصاً وان هذا المسرح بحكم وجوده وانتشاره فى القرى ، فرض استخدام السامر ، كدعوى لايجاد مسرح مصرى ، ولاستدعاء تاريخ السامر الراقد فى صدور الفلاحين .

ان السامر دراما مسرحيه شعبية ، نشأ فى مجرى حياه الشعب المصرى منذ ان وعى هذا الشعب وجوده ، وهو ابداع جماعى ، متوارث من الاجداد الى الاحفاد عن طريق المشافهه ، وليس عن التدوين ، وهو يملك خصوصيه مصريه شأن كل الظواهر الثقافيه .

ومن خلال تأملنا للسامر ، وشكله الخاص ، وعناصر تكوينه ، من رقص غوازى ، وتحطيب ، وموال ، وكلمات مثل (فرقله) و(فرفور) ، وحتى فى استخدام هباب الفرن فى المكياج ، نتأكد ان السامر قديم قدم أفران (العيش) المصرية القديمة .

وكل حكايات السامر الاجتماعيه والسياسيه تؤكد شخصيته المصريه ، فلقد نبع من البيئه المصريه ، وليس له معمار تقليدى ، وانما ساحه او اوجرن ويتخذ من القرية معماراً وديكوراً له .



واذا كان العديد من فنوننا الدراميه الشعبيه وافده علينا ، ثم اكتسبت خصائص مصريه مثل خيال الظل والاراجوز والزار الخ فإن السامر مصرى بحكم شهاده الميلاد .

واذا كان خيال الظل يعتمد على الظل والنور فى لغته ، والاراجوز على عرائسه ، فإن السامر يعتمد على الممثل الحى هذا العنصر الاساسى والجوهرى فى العمل المسرحى والذى يميزه عن الفنون الدراميه الاخرى .

ان السامر المصرى هو بطاقتنا الشخصيه فى مجال المسرح الشعبى العالمى ◆

المراجع

(١) The OxFoRD COMPANioN To The ThEATRE-EDITED BY PHYLLIs HArLTNOLL-THIRD EDITION-1972.

(٢) ايتين دريوتون/المسرح المصرى القديم/ ترجمة د . ثروت عكاشه/ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر/ القاهره ١٩٦٧ .

(٣) عمر الدسوقى/ المسرحية : نشأتها وتاريخها واصولها/ الطبعة الخامسه دار الفكر العربى ١٩٧٠ .

(٤) تمارا الكساندروفنا/ الف عام وعام على المسرح العربى/ ترجمة توفيق المؤزن/ دار الفارابى/ بيروت/ طبعة أولى/ ١٩٨١ .

(٥) محمد ابن بكر بن عبد القادر الرازى/ مختار الصحاح/ دار الكتاب العربى/ بيروت/ لبنان ١٩٨٢ .

(٦) السيد محمد على/ مجلة المسرح/ العدد التاسع/ السنه الاولى مارس ١٩٨٢/ المسرح الشعبى الارتجالى .

(٧) د . يوسف ادريس/ نحو مسرح عربى/ دار الوطن العربى/ فبراير ١٩٧٤ .

(٨) امين الخولى/ مجلة المجله/ العدد مارس ١٩٦٦/ السامر/ وزارة الثقافة والارشاد القومى .

(٩) توفيق الحكيم/ المسرح المنوع ١٩٢٣-١٩٦٦/ مسرحية الزمار/ المطبعة النموذجية ١٩٥٦ .

(١٠) فوزى العنتيل/ بين الفولكلور والثقافه الشعبيه/ الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٨ .

(١١) ناديه رؤوف فرج/ يوسف ادريس والمسرح المصرى الحديث/ دار المعارف المصرية ١٩٧٦ .

مسألة تذوق

للكاتب الافريقى :
أليكس لاجوما
ترجمة : سمير عبد ربه

- كانت الشمس متألقة باتجاه الغرب والسحب الرقيقة فوق الأفق كالبيضة المنشطره إلى نصفين يحدها اللون الأصفر المشرق .

واقفاً كان الولد الصينى يلهث بجوار الإناء الموضوع فوق النار وهو يقول : «كان ينبغى أن تغلى الآن» .

فوق قالبين من الطوب وحجر ناعم كان الإناء متذبذباً وغير مستقر . . أشعلنا النار باحتراس كى نصنع بعض القهوة وها نحن ننتظر أن يغلى الماء . . كنا نراقب الماء فى الإناء باهتمام شديد كما لو أن إمرأة تنتظر ميلاد طفل .

إمتلأ سطح الماء بالفقاعات . . أخرج الولد الصينى من جيبه بعضاً من القهوة وألقى بها فى الماء ثم راح يقلب الإناء .

كان رجلاً قصيراً ذا شعر رمادى مجعد ووجه كبير هادىء تكسوه مسحه من الصبر تعلو ملامح وجهه كما لو أنه إعتاد أن يفعل الأشياء ببطء وبعناية وبشكل صحيح غير أن عينيه كانتا سوداوين لا تلبثان أن تستقراعلى حال كزوج من الصراصير .

قال ناصحاً : سوف نتركها قليلاً . .

وضع بقيه القهوة جانباً وأخرج من الجيب الآخر خرقه قديمة . . لفها حول يده رافعاً العلبه من فوق

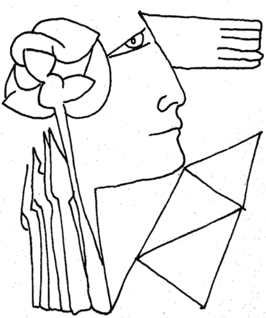
- ولد «أليكس لاجوما» Alex La Guma فى مدينة «كيب تاون» عام ١٩٢٥ .
- غادر جنوب أفريقيا مع عائلته سنة ١٩٦٦ وكان ممنوعاً من الدخول من قبل حكومة جنوب أفريقيا بسبب أنشطته السياسية .
- فى عام ١٩٦٢ وضعوه تحت الحراسة لمدة خمسة أعوام .
- سنة ١٩٦٤ كتب «لاجوما» «الحبل المثلث» .
- سنة ١٩٦٧ كتب «الوطن الحجرى» ، «نزهة فى الليل» وبعض القصص الأخرى التى تتضمن هذه القصة .

النار ثم وضعها بعناية فى الرمل بالقرب من قالب الطوب .

– كنا قد انتهينا لتونا من العمل فى خطوط السكك الحديدية وذهبنا إلى المعسكر على بعد ياردات قليلة من الجسر بعيداً عن الخراب . . . كان حديد المكتب المجعد مازال واقفاً مغطى بالصدأ مليئاً بخيوط العنكبوت وكان الرصيف محطماً ومكسواً بالعشب الضار . . كانت التدويرة الأسمنتية ما تزال واقفة لكن شرخاً ما قد إعتراها وكأنها يافطة للترحيب إلى مدينة الأشباح . . تناول الولد الصينى علب اللبن النظيفة التى نستخدمها وقام بترتيبها . . تقدمت إلى العارضة الخشبية وانتظرت بداية طقوس صب القهوة .

– كان الولد الصينى منحنياً بيده الملفوفة فوق العلبة على وشك أن يلتقطها ليبدأ فى سكب القهوة لكنه لم يقم بأى حركة . . فقط كان جالساً يراقب شيئاً ما خلفنا .

كانت الأغصان والفروع تصدر مزيجاً من أصوات الفرقعة والحفيف والخشخشة من خلفى وكان الظل الطويل للرجل يتراءى أمامى بوضوح . . نظرت إلى الخلف وإلى أعلى . . كان خارجاً من المزرعة يبدو رفيعاً وقصيرا ذا وجه أبيض شاحب ولحية صفراء بلون الذهب وحول فمه وتحت عينيه وفى رقبته كان من السهل رؤية تلك الخطوط السوداء المتجمدة القذرة .



متناثراً شعره كان . . غليظاً كان غير حليق . . يتساقط شعره من الخلف فوق رقبته وحول أصداغه .

كان يرتدى بدلة من الجينز القديم باهتة اللون وقذرة وكذا معطفاً من الجلد الممزق .

وقف على مرمى البصر منتظراً فى تردد . . صوّب نظراته نحوى ثم إتجه ببصره فى إتجاه الولد الصينى وما لبث أن عاودنى بنظراته ماراً بيده فوق فمه .

عندئذ قال فى تردد : لقد شممت رائحة القهوة .

أومأ الولد الصينى إلى الرجل الغريب الأبيض قائلاً : إجلس سوف تتناول العشاء .

قطب الأبيض جبينه قليلاً فى حيرة وإرتباك وراح يلف حول العارضة الخشبية وهو يدفع الصخرة بحذائه القديم إلى أعلى . . لم يقل أى شىء ولكنه ظل يراقب ما يحدث بينما تناول الولد الصينى علبة أخرى من علب اللبن النظيفة . . رفع الإناء من فوق النار ثم سكب القهوة فى العلب .

● إحزم نفسك أيها الرجل . . إنها ليست حفلة حديقة «مايور» . . ليست كذلك تماماً .

تناول الولد فنجانه بعناية .

رشف الصينى من فنجانه بصوت واضح قائلاً : أيجب أن تتناول بعض الخبز الناشف ؟ لا شىء مثل قطعة من الخبز الناشف مع القهوة . .

قال الولد الأبيض : سأتذوق من السجق .

– ها آآهـ .

– سأتذوق من السجق مع القهوة ؟!

قطب الولد الصينى جبينه وسمعته يقول : أووه .

ثم راح يسأل : هل أنت ذاهب إلى مكان ما أيها الأبيض ؟

– «كيب تاون» فربما أحصل على وظيفة هناك . . وظيفة فى سفينة ومن هناك أذهب إلى أمريكا .

– قلت : كثير من الناس يرغبون فى الوصول إلى أمريكا ! اشرب الأبيض قليلاً من القهوة ثم قال :

نعم . . لقد سمعت أن هناك وفرة من المال ووفرة من الطعام .

قال الولد الصينى : أتتحدث عن الطعام ؟! رأيت ذات مرة صورة فى كتاب . . كانت الصورة عن الطعام هناك عبارة عن مقدار ضئيل من الدجاج المحمر سهل التفتت فيها يسمونه غلة وبعض الفطائر ومرق اللحم والبطاطس المحمرة ونوع جديد من البازلاء الخضراء . . كل شىء مصنوع بالألوان .

قلت باستهزاء : ناولنى لحم الحمل المشوى .

وفى محاولة لأن تأخذ المناقشة شكلاً جاداً قال الولد الأبيض :

دعنى فقط أحصل على شىء كهذا . . سوف أنقض عليه حتى أنفجر .

رشف الولد الصينى بعض القهوة قائلاً : عندما كنت أصغر مما أنا عليه الآن عملت ذات مرة جرسوناً فى أحد المقاهى الكبيرة . . كان يجب أن ترى ما يأكلون من طعام مغشوش .

قلت : هل تتذكر تلك المرة التى ذهبنا فيها للشراب واستغرقت عشرة أيام ؟ . . أكلنا أكواز الذرة والفول حتى انتفخنا .

قال الولد الصينى بطريقة غريبة : أتمنى أن أجلس ذات يوم فى أحد المقاهى الكبيرة وألتهم ما يفوق بطة كاملة وبطاطس محمرة وسلطة البنجر وطعام الملائكة وكعكة من المربى والفاكهة منقوعة فى الخمر ثم أشعل سيجاراً فى النهاية .

قال الولد الأبيض : الجحيم . . إنها لا تتعدى كونها مسألة تذوق . . إن بعض الناس يحبون الدجاج والبعض الآخر يأكل رءوس الأغنام وحبات الفول .

تجهم الولد الصينى قائلاً : مسألة تذوق ؟! . . إنها مسألة نقود أيها الصديق . . لقد عملت ستة أشهر فى هذا المقهى ولم أسمع أبداً أى شخص يطلب رءوس الأغنام أو يطلب الفول .

سأل الأبيض : هل سمعت عمن كانوا يدخلون هذه المقاهى الكبيرة ؟ . . كان أحدهم يسكب آخر ما تبقى من القهوة فى كوب الفنجان ويجلس على المائدة ثم يخرج سندوتشاً ويستدعى الجرسون طالباً منه كوباً



من الماء وعندما يأتى الجرسون بكوب الماء يقول : لماذا لا تعزف الفرقة الموسيقية ؟

– ضحكنا بيننا وبين أنفسنا ضحكات خافتة وغصَّة بسيطة أصابت الولد الصينى . . قال وهو يسعل ويتمتم : إن «جون» آخر يدخل المقهى ويطلب السجق والعصيدة وعندما يأتى له الجرسون بما طلب يلقى بنظرة ويقول : عزيزى أيها الرجل . . لقد أحضرت لى طبقا مكسوراً .

فيقول الجرسون : أوه . . الجحيم . . إنه ليس مكسوراً . . إنه السجق .

ضحكنا كثيراً وتطلع الولد الصينى إلى السماء فى إتجاه الغرب . . كانت الشمس على وشك الغروب والسحب معلقة كالخرقة البالية الملطخة بالدم عبر الأفق .

كان النسيم يحرك الأغصان وهناك فيها وراء خط السكك الحديدية كان أحد الطلاب ينبح بصوت عال .

قال الولد الصينى : توجد عربات بضائع فارغة تذهب من هنا إلى ما حولنا . . حوالى سبع . . سوف

نساعد الأبيض فربما كان باستطاعته أن يذهب إلى «كيب تاون» . . أعتقد أنه ما يزال يوجد الوقت لمزيد من قطع الخنزير والبصل .

كشر بوجهه ناحية الأبيض : وسوف نحصل على الحلوى لأننا سنمشى تحت الخط قليلاً . . يوجد منحنى هو أفضل مكان يمكن من خلاله القفز إلى القطار . . سنجعلك تشاهده .

لوح ناحيتى باتقان قائلاً : جون . . عليك بالإهتمام بالبط . . أفرغت ما تبقى من القهوة داخل علبة الفناجين . . كانت النار قد خمدت وصارت كومة من الدمار . . بحث الأبيض فى جيب معطفه الجلدى فوجد حزمة مجعدة من السجائر . . كانت ثلاث سجائر فقط . . قدمهم لنا . . أخذ كل منا واحدة ورفع الولد الصينى الغصن من النار وأشعلنا سجائرنا .

قال وهو يتفحص طرف السيجارة المتأجج : سيجار طيب جدا .

– عندما إنتهت القهوة والسجائر كانت الشمس قد أوشكت على الغروب . . غطت الأرض ظلال سوداء واصطبغت بلون أرجوانى . . كانت ظلال الأغصان تشبه التنين .

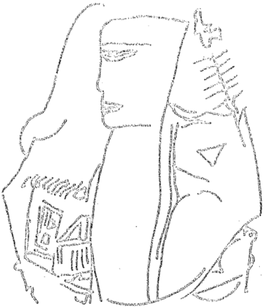
– سرنا عبر الجسر فى المساء . . بالقرب من الجانب الملىء بالخراب كنا نسير وكان هيكل المحطة مثل الضريح الذى انتهكت قدسيته .

. . هناك على البعد سمعنا صفارة القطار .

قال الولد الصينى للأبيض : ها هو المكان المناسب للقفز . . عندما يأخذ القطار دورته فإن السائق لا يراك ولا حتى حارس العربة . . يجب أن تقفز عندما تكون العربة بعيداً عن الأنظار . . سوف تصعد التل ببطء وعندئذ ستكون فرصتك عظيمة . . فقط إنتظر حتى أقول لك متى . . . يا للجحيم . . إن ذلك الصوت يشبه صوت الشراب حين تسكبه فى إناء . .

قال الأبيض : أشكركم من أجل العشاء يا أولاد .

قلت : تعال مرة ثانية . . فى أى وقت . . سوف نرى إمكانية الحصول على ملابس .



إنتظرنا فى جانب الرصيف وكان قطار البضائع يئز ويصفر . . إنطلقنا بسرعة متراجعين بعيداً عن المشهد بينما ذهبت القاطرة بجوارنا . . كانت القاطرة تئز وتقرقع تتبعها عربة المؤن وشاحنتان ثم بعض عربات الفحم وعربة مسطحة وشاحنة أخرى . . .

. . كانت القاطرة بعيدة عن الأنظار .

قال الولد الصينى : ها هى . . ثم دفع الولد بعيداً . .

وقفنا بجوار القطار نسمع أصوات ارتطام العربات بعضها ببعض .

قال الولد الصينى منبهاً : خذ صندوق الفحم هذا وحظاً سعيداً أيها الصديق .

– تحرك الأبيض فى إتجاه عربة الفحم وهو يرقب قبضة الحديد فى نهاية العربة . . كانت العربة تنسحب فى بطء . . وصل إليها ثم ثبت قدميه وشيئاً فشيئاً كان يبتعد عنا . .

عند حافة العربة شاهدناه معلقاً . . كان يشد نفسه إلى أعلى وكنا نسمع طرقعات القطار من بعيد حين رأيناه يفتح العربة . .

لوح لنا بيديه من بعيد .

رفعنا أيادينا نرد التحية .

قال الولد الصينى : لماذا لا تعزف الفرقة الموسيقية ؟ . . يا للجحيم !! ◆

مهرجان بغداد المسرحى العربى الثانى

صفوت شعلان

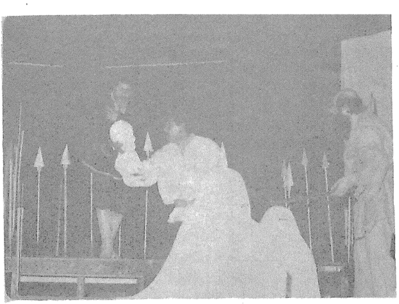
« المسرح العربى خيمة للتضامن ووطن للإبداع » . . . كان هذا هو شعار مهرجان بغداد المسرحى العربى الثانى الذى عقد فى المدة من ١٠ فبراير إلى ٢٠ فبراير . . . والمهرجان يمثل مظاهرة ثقافية وفنيه لا يمكن بحال أن تصوره الكلمات مهما كانت بلاغتها وقيمتها فى إثراء الحركة الفنيه وتحقيق التواصل الفكرى بين المبدعين العرب . . . فشعوب عربية يجمعها تراث حضارى واحد وتنطق لغة عربية واحدة وتواجهها المشاكل إقتصادية واجتماعية وسياسية لا تختلف كثيراً ، من بلد لآخر لابد وأن يصبح إبداع مثقفيها وفنانيها معبراً عما تنوء به المشاعر من آلام وآمال من أحلام وأحباطات من تناقضات وسلبيات . . . هو إبداع يمثل عقل الأمة العربية الواعى بأسرها ويجسد مشاعر ووجدان جسد واحد مهما أختلفت المواقع .

كان لقاء الفنانين العرب فى مجمله يبحث عن هوية لمسرح عربى ينبع عن ثقافة عربية لها تاريخها فى مواجهة الثقافة الغربية التى تزحف كى تطمس الفكر العربى وتحيل العقلية العربية إلى عقلية تابعة لا عقلية خلاقة مبدعق وإن أختلفت آراء الفنانين والكتاب والنقاد العرب حول سمات وملامح وهوية المسرح العربى بين منظرين لما يسمى بالإحتفالية فى المغرب والحكواتى فى لبنان والسامر فى مصر إلا أنه فى النهاية هى مجرد محاولات لم تثمر بعد فى مجال التطبيق العملى عن عروض متميزة يمكن أن تحمل سمات وخصائص مسرح عربى له شكله الخاص والمتميز . . . ولعل البحث عن هوية لمسرح عربى هو القضية الاساسية والمداخلة النقدية لمعظم المتحدثين فى الندوات اليومية . . . فعلى سبيل المثال وليس الحصر . . . تساءل الفنان العراقى ابراهيم جلال عما إذا كان المسرحيون العرب لا يجدون بديلا عن أرسطو وبريشت وستنسلافسكى . . . وقال « أن الأعمال التى قدمت تعتمد على هؤلاء الذين سبقونا . . . ولقد آن الأوان للبدء بالتفكير بالبديل كتابة واخراجا وتمثيلا . . . وفى الطريق إلى ذلك ليس لدينا سوى إجتهادات » بينما ترى الدكتورة نهاد صليحة رأيا مختلفا حيث تقول « إن الدعوة إلى هوية مسرحية عربية أو لغة مسرحية عربية يجب أن لا تنسينا أننا فى البداية والنهاية ننتمى إلى الإنسانية . . . وإننا إزاء النماذج التى تتجسد فى الموتيفات المتكررة فى الفن الشعبى انما ننتقى نماذجنا التى هى متكررة فى الوقت نفسه لدى الشعوب الأخرى وقالت : إننا فى مناقشتنا للهوية يجب أن لا نقع فى تصور أننا سنأتى بلغة جديدة تماماً عن اللغة التى ظل الإنسان يعبر بها عن ذاته وما حوله منذ الأزل وحتى الآن » ، بينما يتحدث الفنان المخرج التونسى المنصف السويسى فيرى « أن هوية المسرح العربى لا تقف عند حد خلق شكل متميز وخاص وإنما القضية تنبع من ممارسة المسرح لوجوده وتحقيق ذاته المعنوية والمادية من خلال ماهيته وجوهره وأهدافه القصوى فأنه يكون منبر للحوار الديمقراطى وللصراع الفكرى . . فإذا ما ارتبط المسرح بالتأمل فى الوجود وفى العدم وفى الساكن والمتحرك وفى الحى والميت وإذا ما عايش كبريات أحداث عصره وقضايا مجتمعه فإنه يكون دائما تعبيراً عن ضمير الناس ونبراسا يستشف المستقبل فالمسرح تاريخى بمعنى علاقة الماضى بالحاضر والمستقبل فإنه لابد وأن يتطرق إلى قضايا مصيرية ومسائل جوهرية وأن يعيش فى جدلية تفاعله مع متغيرات الواقع التى يمهد لها ويسهم بفعاليه حقيقية فى تحذير مقدمات التعبير . . فالمسرح لابد وأن يقوم بدوره الريادى فى صنع المستقبل . . . من هذا المنطلق يمكن أن يتحول المسرح العربى إلى كيان فكرى يقود ولا ينقاد » .

وفى إطار البحث فى مشروعية التأسيس لمسرح عربى خاص يقول الناقد المغربى - عبد الرحمن بن زيدان فى بحث له نشرته جريدة القادسية العراقية تحت عنوان مشروعية التأسيس لمسرح عربى « لقد قام بعض الكتاب والنقاد المسرحيين العرب من أجل تأصيل الفرجة العربية بمادة اوربية عربية وهى المرحلة التى يمكن تسميتها ببداية البحث عن المواد الخام فى التراث العربى وقد مثل هذه المرحلة أحمد شوقى وأحمد باكثير وعزيز اباظة حيث عملوا على تأسيس مسرح عربى أصيل لكنهم ظلوا قريبين من الكتابة الشعرية الغنائية منها إلى الكتابة الدرامية ويمكن أن نقول إن البحث عن الهوية كان من حركة البحث لدى توفيق الحكيم ويوسف إدريس وهذا النوع من البحث الذى ارتبط بمرحلة الستينات لم يكن ببعيد عن المرحلة التاريخية الساخنة التى منحت رجل المسرح العربى رؤ ية جديدة وادوات جديدة كانت مرتبطة بالدعوة إلى القومية العربية والثورات العربية فى مواجهة الواقع الداخلى المتخلف والواقع الخارجى المتمثل فى العدوان والحروب التى كانت تحمل مخططات عنصرية تريد محو الشخصية العربية وبعد السبعينات جاءت مرحلة حاسمة من إنتاج خطاب نقدى جديد يريد التنظير للتجربة المسرحية العربية فى علاقتها بذاتها وبالآخر كعلاقة نقدية قائمة على صراع الحضارات . . وأمام الزمن الجديد ظهرت طبقة إجتماعية مثقفة فى أكثر من قطر عربى ارادت أن تعطى لسؤالها النقدى مشروعية جديدة لتأسيس فعل مسرحى

مغاير للسائد فعل يحمل وعليه معه ، من هنا جاءت دعوة سعد الله ونوس لتسييس الخطاب المسرحي العربي وبعده ظهرت جماعة المسرح الأحتفالي بالمغرب وفرقة مسرح الحكواتي في لبنان وفرقة الفوانيس الأردنية والسامر في مصر ونظرية الدكتور صلاح القصب في العراق ودعوته إلى مسرح الصورة . . . هذا التنوع في البحث عن مسرحية عربية هو ما يعطى لهذا الفعل مشروعية التأسيس لجنس أدبي جديد وفرجة عربية متحررة من كل أستلاب وهيمنة غربية وبمعنى أوضح الأنفلات من التقنيات التي سجنت المسلمات العربية داخل البناية الايطالية بكل طقوسها ومواصفتها . . .

وبالرغم لا يجب أن يفهم أن الدعوة إلى الأحتفالية كمشروع ثقافي جديد يمكن أن يتحقق بين ليلة وضحاها لأن بذورها وأسئلتها والبديل الذي قدمته في بياناتها لا يمكن أن يتحقق إلا داخل مدينة المدينة التي تؤمن بالحوار وبديمقراطية الممارسة التي تلغى التجمع وأختلاف الرأى والأضافة . . . إن التأسيس فعل جماعي كما أن المسرح فعل حضاري يشارك في تحقيقه الكل المؤتلف والمختلف بدءً من كتابة النص الأدبي إلى ابداعه فوق المنصة إلى اشراك المتلقى في تعميق الحضور الايجابي ورفض السلبي وهذا طبعا يلغى النوايا الفردية في التعبير لأن ما يصنع التاريخ ويغير الأحداث ويخلق الملاحم هو هذا الوعى التاريخي الذي يحرك الكل . . . لأن الثوابت تصادر كل رغبة في التغيير فتحنط الابداع لتجعل من النموذج مثالا يحتذى : من هنا كانت الأحتفالية أسئلة وليست جوابا وشكا وليست يقينا ورفضا وليست قبول فعل للهدم من أجل بناء الجديد . . . أنها الارادة التي خلقت قنوات الحوار مع التجارب المسرحية العربية والانسانية من أجل خلق مسرح عربي أصيل يخاطب هذا الانسان في زمانه ومكانه بتراثه حيث كل شيء يقوم على التعرية والكشف ورفض المسرح الأسرطي بعد نقده ومساءلة الملحمية البرختية من أجل التعرف على الميكانيزمات التي تحكمت في صياغتها وذلك بغية إيجاد السؤال الحضاري عن وجودنا من نحن الابداع ماهي أصالة هذا المسرح الذي نبحث عنه ؟ ! . . كيف يمكن ان نكرس الفرصة العربية ممارساتنا اليومية . . كل هذا لن يأتي إلا اذا ما تغيرت المدينة العربية عمقا وليس أفقا وتغير الانسان العربي من الداخل



● أوراق من دفتر هاملت

أما الفنان العراقي يوسف العاني فيقول إن محاولات تأصيل المسرح العربي مازالت حبرا على ورق فليس له سمات موحدة متميزة وكل ما يقال مجرد كلام يردد في المؤتمرات . . . وكل المحاولات التي بذلت في بعض البلدان العربية لايجاد خصوصية للمسرح العربي مرتبطة بأرضها وما أن تخرج من مواطنها حتى تفقد خصوصيتها إن أستلهام التراث لا يجري بصيغة متقدمة ففهم التراث مازال جامداً ويعرض كما هو وهذا النوع من العرض لا يخدم حركتنا المسرحية . . . « المهم أن نستوعب التراث جيدا ثم نصوغه صياغة جيدة تتلاءم وروح العصر . . . وما يمر به المسرح العربي الآن هو « صعوبة » وليست « أزمة » في ايجاد نصوص جيدة وهي صعوبات تمر بالعالم كله » لقد كان ما سبق صورة موجزة لما يدور في الساحة العربية من اراء الكتاب والنقاد والفنانين العرب حول « البحث عن هوية لمسرح عربي » هي في النهاية تجسد مشكلة البحث عن الذات العربية والفكر القومي في خضم التيارات الفكرية الغربية . هي في النهاية مجرد محاولات ليس إلا . لم تخرج نتاجا حقيقيا لما يسمى بمسرح عربي شكلا ومضمونا . . . وتبقى في النهاية المشكلة قائمة تطرح نفسها في مهرجان بغداد الثاني كما كانت قائمة في مهرجان بغداد الأول وفي مهرجان دمشق العام السابق . . .

وبعيدا عن التنظير لمسرح عربي له سماته الخاصة فلقد استطاع مهرجان بغداد أن يقدم ستة وثلاثين عرضا مسرحيا لخمس عشرة دولة عربية هي : البحرين وقطر ومصر واليمن الشمالية والمغرب والكويت والأردن والسودان ولبنان وفلسطين والسعودية والسودان وتونس والصومال واليمن الجنوبية والعراق . .

واستطاعت العراق أن تلفت أنظار الحضور في هذا المهرجان وتتصدر قائمة المبدعين حيث قدمت ثمان عشرة عرضا

ومن أهم العروض واكثرها تميزا والتي توقف عندها النقاد طويلا هو عرض « ترنيمه الكرسي الهزاز » من تأليف فاروق محمد وإخراج/د. عوني كرومي فلقد أستطاع المخرج المبدع عوني كرومي أن يجذب أنظار الحضور بتمكنه من أدواته ومهاراته الفائقة في توظيف عناصر العرض المسرحي توظيفا أقرب ما يكون إلى قائد الأوركسترا في قيادته لعازفيه . . . بحيث نستطيع أن نقول أنه عرض نموذجي في تضافر عناصر الاضاءة والديكور والممثلون والاكسسوار ولقد قدم العرض المسرحي في ساحة منزل عربي قديم على ضفاف نهر دجلة حيث تدور الأحداث بين غرفتي الدار وينتقل الجمهور بينهما ثم تتوالى الأحداث في صحن الدار ويقوم بالتمثيل ممثلتان بارعتان هما إقبال نعيم وانعام البطاط ويعالج النص

المسرحى لحظة الانتظار المشوب باليأس وخلال الانتظار تبدأ مشاعرنا بسرد تاريخ خفى لا ينصاع لضابط التسلسل بل يأتى كومضات من هذيان فى حلم يقظة كما يقول المؤلف فى مقدمة النشرة المقدمة للجماهير عند بداية العرض ولعله من الصعوبة بمكان أن نتناول بالتحليل كافة العروض المقدمة فى مهرجان بغداد المسرحى الثانى لضيق المساحة المتاحة لنا . . . ولكن نكتفى أن نورد أهم الملاحظات التى بدت لنا فى هذا المهرجان وأهمها :

أولا : أن المهرجان فى مجمله يمثل مهرجانا لابداعات المخرجين العرب حيث تميز بمدى الاهتمام بالشكل دون المضمون من حيث الاستخدام البارع والتوظيف الماهر لعناصر العرض المسرحى من ديكور واضاءة وملابس واكسسوار وممثلون حيث الابهار سمة رئيسية من سمات المهرجان دون التركيز على النص الدرامى فمعظم النصوص المقدمة اعداد عن مؤلف عالمى أو عربى والمعد هو المخرج ومن ثم برز المخرجون كمبدعون كل يحمل سمات مسرحه وتوارى المؤلفون فى الظل ـ فمسرحية تراتيل فوق المنبر إخراج وتوليف وجدى العانى ، ومحاولة القبض على الصدفة تأليف وإخراج / محسن الشيخ ورسالة الطير إعداد وإخراج قاسم محمد وفرقة لبنان قدمت مين بدو يقتل مين إعداد وإخراج / جوزيف بو نصار والتعرية للمسرح الفلسطينى إعداد وإخراج / حسين الأسمر ويانورة فى خيالى لتونس إعداد وإخراج / المنصف السويسى إلى آخره . . .

ومن ثم افتقد النص الذى يحمل مقومات الدراما وتحول العروض المسرحية إلى « حالة » أو إلى « لحظة » يحاول أن يجسدها المخرج كى تصل إلى المتفرج بصرف النظر عن تتابع الأحداث أو بناء درامى محكم أو « حدوته » . . . ولم يعد النص برختى أو أرسطى أو أى شىء على الإطلاق . . .

ثانيا : أن المسرح المقدم فى أغلبه الأعم هو مسرح سياسى بالدرجة الأولى من حيث المضمون المقدم فهو يجسد ويشرح واقع العالم العربى وهمومه وآلامه وآماله . . . التمزق . . . الطغيان . . . الدكتاتورية السائدة . . . ضياع حقوق المواطن العربى وانسحاقه . . . أستلاب العقلية العربية . . .

أين أنا ؟! . . . هل أنا فى القبر ؟! . . . هل أنت مت ؟! . . . أخرجنى من هنا . . . كأنه القبر . . . نحن أحياء مادمنا ننتظر . . . ننتظر مَنْ . . . أحد يخرجنا يمد لنا يد المساعدة . . . »

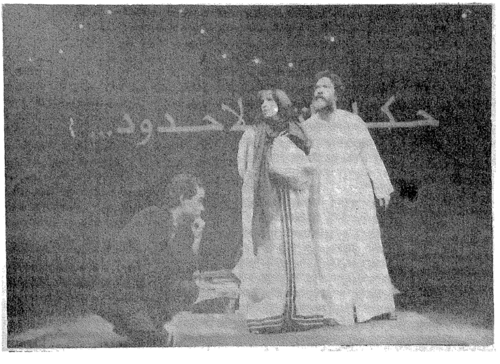
تلك بعض من كلمات فى واحد من المسرحيات المقدمة وهى « الليلة نلعب » أسوقها كنموذج لما تحمله كل العروض من كلمات التوجع والمعاناه والتمزق والاحساس بالموت والقهر والانتظار واللاجدوى . . . إحساس ينبع ويعبر عن واقع الأمة العربية السياسى والاقتصادى والاجتماعى

هو إذن مسرح سياسى تلميحا أو تصريحا . . .

ثالثا : بساطة الديكور بإستخدام أقل الخامات تكلفة وأبطئها للتعبير عن الحدث الدرامى . . . والاعتماد على الاضاءة دون كثرة المناظر . . . وبالرغم من هذه البساطة المتناهية والتى تكاد تكون سمة عامة فى معظم عروض المهرجان إلا أنه كان موظفا بشكل لم يخل بأى من العروض المقدمة مما يؤكد أن المبدعون فى مجال التصميم المسرحى فى العالم العربى يقفون على قدم المساواه مع المخرجين . . .

رابعا : إقتصاد معظم العروض المسرحية إلى عنصر الموسيقى العربية التى تصاحب العرض . . . ولا أدرى لماذا ؟! . . . فلم يقدم المهرجان مؤلفا موسيقيا أو لحنا أستطاع أن يستأثر بالجماهير كعنصر من عناصر العرض

خامسا : وتبقى فى النهاية مشكلة من أهم المشكلات فى عالمنا العربى وهى إشكالية (منهجيه النقد الموضوعى) القادر على تحليل العروض المقدمة وفق منهج عربى ومفردات عربية . . . نقد يدفع بعجلة الابداع ، بناء لا نقد يهدم ويحطم ويدمر . . ◆



● حكايات بلا حدود

العروض المقدمة فى المهرجان

العراق :

١ - تراتيل فوق المنبر الفرقة القومية إخراج وتوليف/وجدى العانى .
٢ - محاولة القبض على الصدفة تأليف وإخراج/محسن الشيخ .
٣ - جنون العاقل فرقة مسرح الجماهير .
٤ - ألف رحلة ورحلة [نقابة الفنانين] تأليف/فلاح شاكر إخراج/عزيز خيون .
٥ - حكاية صديقين [فرقة المسرح الفنى الحديث] تأليف/محيى الدين زنكنه إخراج/سامى عبد الحميد .
٦ - ألف ليلة وليلة الفرقة القومية إخراج/قاسم محمد .
٧ - العلبة الحجرية الفرقة القومية تأليف/محيى الدين زنكنه إخراج/فتحى زين العابدين .
٨ - رسالة الطير الفرقة القومية عن رسائل ابن سينا والغزالى ــ اعداد وإخراج/قاسم محمد .
٩ - الشاهد والقضية الفرقة القومية تاليف/عادل كاظم إخراج/محسن العزاوى .
١٠- العودةبالفرقة القومية تأليف/يوسف الصائغ إخراج/قاسم محمد .
١١- الناس والحجارة الفرقة القومية تأليف/عبد الكريم برشيد إخراج/هانى هانى .
١٢- ترنيمة الكرسى الهزاز فرقة المسرح الشعبى تأليف/فاروق محمد إخراج/د. عونى كرومى .
١٣- الصليب معهد الفنون الجميلة تأليف/محمد العفيفى إخراج/فصيح اصفر .
١٤- وداعا أيها الشعرا ...ة مسرح اليوم .
١٥- الليلة نلعب منتدى ادباء الشبان تأليف/وليد أخلاصى إخراج/حيدر منعثر .
١٦- فرجة مسرحية فرقة الفنون الجميلة تأليف/كريم جمعة إخراج/د. فاضل خليل .
١٧- الحلم الضوئى فرقة معهد الفنون الجميلة تأليف إعداد وإخراج/صلاح القصب .
١٨- مرحبا أيتها الطمأنينة منتدى المسرح تأليف/جليل القيسى إخراج/عزيز خيون .

وقدمت الدول العروض الآتية :

الأردن :
أفكار جنونية من دفتر هاملت إخراج/حاتم السيد ــ إعداد/محمد العبادى ــ ناصر عمر .

والسودان :
بنته حبيبق ــ وسهرة مسرحية تأليف/الطيب المهدى إخراج/سعد يوسف .

والسعودية :
الجراد : تأليف/على سعيد إخراج/سمعان العانى .

ولبنان
مين بدو يقتل مين اعداد وإخراج/جوزيف بو نصار عن النص الفرنسى (القتلة المتحدثون) تأليف/روبير توماس

وفلسطين
التعريسة تأليف/سلافومير مرجيك اعداد وإخراج/حسين الأسمر

وتونس
ياثروة فى خيالى تأليف وإخراج/المنصف السويسى

والصومال
الحياة

ومصر
إبن البلد تأليف/د. عبد العزيز حمودة إخراج/أحمد زكى
وقضية ٨٨ تأليف/يسرى الجندى إخراج/عباس أحمد
ونحن نشكر الظروف تأليف/محمد شرشر إخراج/سمير العصفورى

وجمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية
فى البدء كان القربان تأليف/فيصل صوفى إخراج/جميل محفوظ

واليمن الشمالية
الحمار والمرآة تأليف/د. عبد الغفار مكاوى إخراج/د. عمر الطالب

والمغرب
حكايات بلا حدود تأليف/محمد الماغوط إخراج وإعداد/عبد الواحد عوزرى

والكويت
أحذروا تأليف/محفوظ عبد الرحمن إخراج/فؤاد الشطى

والبحرين
السوق ــ المعدة عن مسرحية بغداد الأزل بين الجد والهزل ــ لقاسم محمد المخرج/خليفة العريفى

وقطر
مسافرون تأليف وإخراج/صالح المناعى

رسالة لندن

عرس الجليل
فيلم فلسطينى

توفيق حنا

عندما نحاول أن تقدم صورة .. صادقة .. أو أقرب إلى الحقيقة والواقع .. عن مهرجان سينمائى نجد أنفسنا فى حيرة .. ماذا نقول .. وماذا نقدم من افلام المهرجان ..

هناك افلام كثيرة .. قدّم مهرجان لندن هذا العام (١٢ - ١٩٨٧/١١/٢٩ : ما يقرب من ١٤٥ فيلما روائيا طويلا وما يقرب من ٢٤ فيلما قصيرا وتسجيليا .. من ٤٢ دولة (من بينها مصر بفيلم « الطوق والاسورة » لخيرى بشارة) .. هناك افلام كثيرة تمكنا من مشاهدتها . وهناك افلام أكثر لم نتمكن من مشاهدتها . لسبب أو لآخر .. لعل اهم هذه الاسباب تضارب مواعيد الافلام .. ولابد من الاختيار .. ولابد من العلم حتى نحسن الاختيار .. وفى أكثير الأحيان نفتقر إلى العلم لان الافلام جديدة .. احياناً ندخل قاعة العرض .. ونحن لا نعرف شيئا عن هذا الفيلم الذى سوف نشاهده .. وهنا يلعب الحظ دوره .. نفاجأ احيانا بفيلم رائع .. ونحمد الله على أننا وفقنا فى الاختيار .. واحيانا نجد فيلما عاديا .. ونكون قد ضمينا بأفلام أخرى لنشاهده .. ولهذا يصعب على الناقد أن يقدم صورة صادقة للمهرجان .. ويصعب أكثر الحكم حكما موضوعيا صحيحا عن مهرجان سينمائى ما . ولهذا اترك الحكم على مهرجان هذا العام ... واكتفى بالحديث عن هذا الفيلم الفلسطينى « عرس الجليل » الذى اخرجه ميشيل خليفى والذى عرض فى مهرجان القاهرة هذا العام بعد عرضه فى لندن

المخرج : ميشيل خليفى .

ولد ميشيل خليفى فى الناصره .. وفى بداية السبعينات رحل إلى أوربا .. ويعيش الآن فى بروكسل (بلجيكا) .. قدم قبل هذا الفيلم الروائى الأول فيلما تسجليا بهذا العنوان الدال « الذاكرة الخصبة » عام ١٩٨٠ .. وكان هذا الفيلم التسجيلى افتتاحية لفيلمه الأول ، « عرس الجليل » .

الفيلم : عرس الجليل

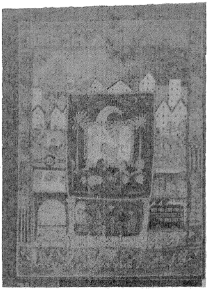
كتب المخرج سيناريو « عرس الجليل » وقام بالتصوير دالترقام دن اندى .. وأما الموسيقى فمن ابداع جان مارى سينيا .. بالإضافة إلى الاغانى الفولكلوريه التى قدمها الفيلم .. والواقع أن التصوير قد وفق إلى ابعد حد فى تقديم صورة جميلة صادقة لهذه القرية الجبلية ولهذه الطقوس والعادات والاعراف المرتبطة بحياة هذه القرية وبخاصة فى حفلات الزواج .. بكل طقوسها الفولكلوريه .. وكان الاداء بسيطا وصادقا وكأننا نعيش فعلا مع أبناء وبنات هذه القرية الجليلية التى يتحكم فى مصائر وأقدار أبنائها الحاكم العسكرى الاسرائيلى .. الذى فرض على القرية قانون حظر التجول .. والفيلم يبدأ والمختار - عمدة هذه القرية - يطلب من الحاكم العسكرى الإسرائيلى رفع حظر التجول بمناسبة زفاف (عرس) ابنه عادل .. وهو يريد أن يقدم لإبنه حفله عرس فى أجمل صورة .. حفلة تذكرها إجيال القرية فيما بعد .. ويوافق الحاكم العسكرى - بعد تردد - بشرط أن يحضر هو ورجاله هذه الحفلة .. حتى يشاركوا فى عرس عادل - ابن المختار - ووافق المختار على هذا الشرط .. ويعود إلى أهله ويجد معارضة من أهل قريته .. ومن أخيه .. ومن زوجته .. ولعل اضعف اركان هذه المعارضة .. الزوجة .. رفض امرأة



وعليهـا أن تخضـع لسلطة الـرجـل . . البطريركيه . . ويفلح اخيرا فى اقناع رجال قريته ولكن بعض شباب القرية الثائرين دائما . . والذين بسبب مواقفهم المتكررة ضد الحكم العسكرى الجائر . . فرض حظر التجول . . فكروا أن ينتهزوا فرصة العرس لاغتيال الحاكم العسكرى . . ولكن تكتشف المؤامرة . . ويحاول أحد الرجال اقناعهم بأن هـذه المؤامرة لـو تمت فسوف ينتج عنها المزيد من الضحايا والشهداء . . لكن سوف يأتى الوقت الملائم للانتقام . .

ولما لم يقتنعوا هـددهم . . فخضعـوا مرغمين . . وسـارت الامـور سيـرهـا الـطبيعى . . حتى هـذه الليلة . . والتى يـطلق عليهـا فى طقـوس الـزواج « ليلة الـدخله . . والتى لابد أن يخرج العريس وهـو يحمل منـديله الحريـرى الابيض وقد صنعتـه دماء الشـرف . . التى تثبت بكارة العروس . . وعند ظهـور العريس حـاملا هذا المنديل المصبوغ بالدم ترتفع الزغاريد ويتبادل الرجال التهانى . . وتطلق الأعيرة النارية . . ولكن . . وهنا لحظات الاثـارة والترقب التى قدمها لنا بنجاح كبير ميشيل خليفى . . ولكن فى حجرة العروسين . . يكتشف عادل عجزه الجنسى . . وبلغتنا الشعبيـة المصريـة يكتشف أنه « مربوط » ويـقلق الجميـع وبـخـاصـة الأب . . المختار . . هذا البـطريرك المستبد والمعتز بـرجولتـه وذكورتـه . . ويذهب الأب إلى حجـرة العـروسين . وهنـا تحـدث هـذه المـواجهـة العنيفـة القـاسيـة بـين الأب والابن . . فـالإبن يشعر شعـوراً قويـا أن تسلط ابيه وتحكمه وسيطرته وراء هذا العجز الجنسى الذى يعانيه ـ وهذا العجز رمز لحياة القرية برجالها ونسائها وشبابها تحت الحكم العسكرى الاسرائيلى .

كـيف . . يـتـم الخـلاص مـن هـذا المأزق . . وكيف يواجه الأب رجال ونساء قريته . . وهنا يدفع ميشيل خليفى الموقف إلى حده الاقصى . . ويبلغ الترقب اخطر لحظاته واقساها . . وتتقـدم هـذه الفتـاة الواعية الساخره الجريئة وتقوم بفض بكارتها بيدها . . ويخـرج المنديـل المصبوغ بـدماء الشـرف . . وتنطلق الـزغـاريـد ويتبـادل الرجال التهانى . . فقد سلم شرف العائلة الـرفيع من الفضحيـة . . . وتقول الفتـاة لزوجها العاجز « إذا كانت بكارة الفتاة هى شرفها . . فماذا يكون شرف الرجل » وهو سؤال يعبر بوضوح ومرارة وقسوة عن موقف



الفيلم والمخرج من القضية الفلسطينية . . لأن هذا السؤال ينفى اتهام ميشيل خليفى بـأنـه من انصـار الحـل السلمى . . لأن الجـواب الوحيـد علـى سؤال هـذه الفتـاة الصادقة الواعية أن شرف الرجل لا يكون الا بالقتال حتى النصر والتحرر من السلطة الاجنبيـة التى تحتل بـلاده . . وهنا يـزول العجـز الجنسى ويتحـرر هـذا الشـاب « المربوط » من كل القيود ويمـارس حياتـه الجنسيـة والاجتماعيـة والسياسيـة ممارسـة سليمة صحيحة . . ومما يؤكد هذا الموقف هذا الشعار الذى تردد ضد رغبة المختار فى استضافة الحاكم العسكرى لحضـور عرس ابنه « لا فرح بدون كرامة . . ولا كرامة مع وجود الجيش الاسرائيلى » . . ومع وضوح



وبساطة هذا الموقف الوطنى الا أن المختار يريد أن يقيم لابنه فرحا يخلد مع الأيام . . لا يهمـه الا اتمام هـذا الفـرح . . هـذا العرس . . وكانت الصفقة التى تلقاها هذا المختار هى عجز ابنه الجنسى . . وموقف ابنه ضده . . بكل ما تختزنه هذا الابن فى اعماقه من تمرد وثورة ضـد سلطة ابيه . . وضد كل سلطة . . وكل سلطان . .

وفـيـلم « عـرس الجـليـل » ممتـلىء بالرموز . . ومن أهم هذه الرموز . . رمز المهرة الهاربة . . والتى انتهت إلى حقل الغام اسـرائيلى . . وهى مهـرة المختار . . رمـز سلطانه وسلطته . . وهى المهرة التى يمتطيها عادل ـ ابن المختار ـ فى هذه الزفة التى قام بها الاصدقاء والاقرباء فى الطريق إلى بيت الزوجين . . ويتعاون المختار مع افراد من الجيش الاسـرائيلى . فى محـاولـة انقـاذ المهرة . . الاسرائيليون يطلقون الرصاص لابعـادها عن مـوطن الخـطر . . ولكن لا ينقـذها الا صـاحبهـا المختـار . . ويتعلق المشاهد فى لحظات من الترقب والتوقع بهذه المهـرة وبالمختـار ونتابـع مشهدا من أجمـل مشاهد الفيلم . . أذ نجد المختار يهمس لمهرته . . ويصفق لها . . ويصفر . . وكأنه يحدثها بلغة خاصة لا يفهمها أحد غيره وغير هذه المهرة الشاردة الحائرة . . وإذا بالمهـرة تستجيب لصاحبهـا . . وتتحـرك نحـوه وتخرج ناجية من الخطر . . ماذا يعنى هذا المشهد ؟ . . وإلى ماذا يرمز ؟ .

ومشهـد آخر . . ورمـز آخـر . . هـذه الاسـرائيلية التى اغمى عليهـا ثم حملت إلى . . بيت قريب وهناك تأخذ النسوة فى تجريد الاسرائيلية من مـلابسها العسكـرية الخانقة . . وفى تدليكها تدليكا ناعما وكأنهن يقمن بطقس سحرى . . وبعد ذلك الباسها لباسا فلسطينياً واسعاً مريحاً . . حتى تعود هذه الأسرائيلية إلى وعيها . . وتحس براحة فى لباسها الفلسطينى . .

مـاذا يعنى هـذا المشهـد . وإلى مـاذا يرمز ؟ . .

هل يريـد ميشيل خليفى أن يقـول انه ليس بالرصـاص ولا بالمـلابس العسكريـة يمكن إنقاذ أى كائن . . حيوانا كـان هذا الكائن أو انسانا . . . فالمهـرة انقذتها لغة صاحبها ولم تنقذها رصاصات الجنـود . . هكذا انقذت المجنـدة الاسرائيليـة بعد أن تخلصت من لباسها العسكـرى الخانق . . والبست هذا الثوب الفلسطينى المريح . .

هل هذه دعوة إلى السلام المبنى على الوعى والعلم .. وليس السلام الذى نحصل عليه بالعنف والحرب والرصاص ..

لا أدرى - أنا أجتهد فى فهم رموز « عرس الجليل » .. ولماذا اختار ميشيل خليفى هذا العنوان رغم وضوح واقعيته .. فهو عرس تم فى احدى قرى الجليل .. ولكنى اراه يرمز أو يشير إلى أول معجزة قام بها السيد المسيح .. عندما كان فى ذلك العرس .. عرس فانا الجليل .. وفرغت الدنان من الخمر .. فطلبت منه السيدة العذراء مريم أن يفعل شيئا .. فإذا به يحول الماء خمرا .. وإذا بالمدعوين يحسون بالفرق الكبير بين الخمر التى شربوها فى بداية العرس .. وهذه الخمر .. هل ينتظر ميشيل خليفى معجزة تحول هذه العداوات التى تمزق هذه المنطقة .. إلى سلام .. مثلما حول السيد المسيح الماء إلى خمر معتق !! والفيلم يندرج تحت نوعين من الواقعية .. الواقعية التسجيلية فى هذه المشاهد الفولكورية التى تقدم لنا تسجيلا جميلا وصادقا لتقاليد وعادات وطقوس الزواج فى هذه القرية الجليلية .. كما ينتمى إلى الواقعية النقدية من حيث نقده لهذه السلطة البطريركيه .. المستبدة .. الطاغية .. وموقف هذه السلطة من الجيل الجديد من الشباب .. أى من الحاضر .. وموقفها من المرأة .. ولن يتحرر هذا المجتمع العربى إلا إذا تحررت المرأة .. وما لم تسقط هذه السلطة البطريركية القاهرة إذ بدون حرية الفرد .. رجلا كان هذا الفرد أو امرأة .. فلن يتحرر المجتمع ... هذه هى رسالة فيلم « عرس الجليل » وأنا أحب أن احذف حرف الجر « فى » .. فلا اقول « عرس الجليل » كما تأتى الترجمة العربية عن الانجليزية .. وأنا افعل هذا لأن المخرج نفسه يريد ذلك .. فهو يقول « عرس الجليل »

وفى هذا الفيلم الملحمى يحاول ميشيل خليفى أن يقدم كل ابعاد الواقع الفلسطينى وكل قطاعاته وكل أعمار ابنائه وبناته .. ومن المشاهد التى لا تنسى فى « عرس الجليل » .. هذا الجد العجوز الذى انفصل عن الواقع ولا يزال يعتقد بوجود الاتراك فى بلده .. أن هذا المشهد الذى يتكرر إنما يؤكد موقف المخرج الموضوعى من واقع بلده .. فهذه الامية التاريخية نراها لا عند الشيوخ فقط بل عند بعض الشباب .. وهذه الأمية تعرقل المسيرة نحو المستقبل .. بل تعوق معايشه الواقع الحاضر .. وكما قدم ميشيل هذه الصور بين الماضى المتجمد - المتحجر .. قدّم لنا هذا الطفل .. ابن المختار .. ينتهى به الفيلم وهو يجرى نحو شجرة .. وجلس هناك يراقب ويفكر وينتظر .. وفى مشاهد متكررة يحاول الأب - المختار - أن يحكى لهذا الابن الصغير .. المستقبل .. الحكاية من أولها .. ولكنه .. أى الابن الصغير .. ينام دون أن يسمح لابيه أن يتم الحكاية .. وكأن المستقبل يعلن تمرده ورفضة للحكاية من وجهة نظر هذا الأب .. هذا المختار .. رمز السلطة والتسلط والتحكم ورمز هذه البطريركيه القاهرة .. ورمز عبودية يجب أن تزول .. وعلى هذا الابن الصغير أن يبنى مستقبله بيده وبقلبه وعقله هو .. وبلغة العصر الذى يعيش فيه .





صورت مشاهد هذا الفيلم فى قرى الجليل وفى الضفة الغربية المحتلة .. واشترك فى الاداء - بجانب العدد القليل من الغنائين المحترفين .. عدد كبير من فلاحى القرية ومن الطلبة الفلسطينين الذين يدرسون فى الجليل .. وكأن ميشيل خليفى يتابع نشاطه التسجيلى الذى بدأه فى فيلمه التسجيلى « الذاكرة الخصبة » .. ومن اللافت للنظر أن القرية هو موضوع فيلمى « الطوق والاسورة » المصرى و « عرس الجليل » الفلسطينى .. وهذا يؤكد وجود تيار فنى جديد من شباب المخرجين العرب يقوم على الاهتمام بالقرية بكل احداثها وظواهرها وبكل تراثها الفولكلورى .. الا يشير هذا التيار باهتماماته وموضوعاته إلى موجه جديده فى السينما العربية - وإلى ما يمكن أن أطلق عليه « الواقعية التسجيلية » مما يبشر بمستقبل يخلص الفيلم العربى من هذه السطحية التى تغلب على افلامنا هذه الايام ... ويجب علينا جميعا .. نقادا ومشاهدين تشجيع هذا التيار .. والوقوف بجانبه .. ودفعه إلى الامام . فهو الامل الوحيد للخروج من المأزق الذى تعانيه السينما العربية اليوم .

وهذا الفيلم الأول للمخرج الفلسطينى ميشيل خليفى يبشر بمستقبل مزدهر بأعمال فلسطينية أخرى .. فى جمال وروعة فيلم « عرس الجليل » ..

فى نهاية عرض الفيلم اشار ميشيل خليفى أن فلسطين قد اشتركت مع بلجيكا وفرنسا فى انتاج « عرس الجليل » وكرز ميشيل خليفى مرة أخرى باشتراك فلسطين .. وهو الشىء الذى لم يذكره كتالوج المهرجان .. وبهذه الحقيقة .. تنتهى كلمتى عن « عرس الجليل » ◆

رسالة مدريد

حول معرض الفنون الشعبية المصرية في مدريد

حسن عطية

بعيداً عن مسايرة النظرة السائحية البليدة ، والتى لا ترى فى مصر سوى وطن الترف الجغرافى ، والزخرف التاريخى وأضواء شارع الهرم الليلية . . .

وقفزاً على المنظور الاستشراقى والمصريولوجى ، المتعامل مع مصر على أساس كونها وطن الموت والماضى الغابر . . .

ورداً ــ غير مباشر أو مقصود ــ على الدعايات الصهيونية الخبيثة ، والمتسللة إلى الاعلام الأوربى ، وكان آخرها مجموعة حلقات بالتليفزيون الأسبانى عن (مصر الأخرى) ، والتى لا تزيد عن تجارة الجمال بمنطقة « دراو » بأسوان ، وراكبى الدواب بقرى الوطن ، ونسوة يستحممن فى مياة البحر المتوسط بملابسهن الملتصقة بأجسادهن بحى الانفوشى بالاسكندرية .

بعيداً عن كل ذلك ، واقتراباً من التعامل الموضوعى مع مصر كوجود حضارى ممتد ، وكثقافة قومية أصيلة ، وكتعبير فنى عن واقع حى ، تقام حالياً باسبانيا تظاهرة فنية ثقافية متميزة تتجلى فيها عينة منتقاة من فنوننا الشعبية الحية ؛ من ملابس وحلى وآلات شعبية وخزف وسلال وقطع فخارية وسجاجيد وطنافس فى اطار من الموسيقى والغناء الشعبى ، وقد شارك فى تقديم تلك التظاهرة وزارة الثقافة المصرية ممثلة فى المركز القومى للفنون الشعبية ، والمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ، وفرقة الآلات الشعبية التلقائية بالثقافة الجماهيرية مع مجموعة خاصة من السيدة شهيرة محرز .

وقد بدأت تلك التظاهرة بتجلياتها الفنية بمبادرة خاصة من بنك أكستريوردى أسبانيا وبجهد فائق للسيدة ناتاتشا سيسنا مديرة الفنون التشكيلية بالبنك بمدريد ، وافتتح المعرض بأكبر قاعات العرض بالبنك وبقلب مدريد ولقد ضم المعرض ٤٤٥ وحدة شعبية مرتكزا على التقسيم الجغرافى لمصر ، محددا بمناطق خمس ذات خصائص متميزة هى : صعيد مصر ، والنوبة ، ووادى النيل ودلتاه ، والصحراء الغربية بواحاتها ، والصحراء الشرقية وسيناء ، ثم واحة سيوة .

وقد أشار ميجيل بوبير رئيس مؤسسة بنك اكستريور فى كلمته الافتتاحية إلى أهمية هذا المعرض الذى يقدم جانباً حيوياً للشعب المصرى ، يكاد يكون مجهولاً لدى الشعب الأسبانى ، حيث سيطرت النظرة الفرعونية والأثرية لمصر ، بعظمتها المهيبة كمهد للتاريخ ، ومنبع للكثير من ملامح حضارة البحر المتوسط ، مشيراً إلى أن الجهل بفنون الشعب المصرى ، والتى تجسد طريقته فى الحياة ، وتوضح شخصيته وعبقريته العفوية ، انما يترك فراغاً لا يمكن تبريره بين شعوب كالشعب الأسبانى تربط بينه وبين الشعب المصرى علاقات صداقة تاريخية .

كما احتفت جريدة (الوطن) ــ البايس EL Pais ، أشهر جرائد اسبانيا وأروجها بالمعرض ، وقالت انها المرة الأولى التى ترى فيها اسبانيا نموذجاً للميراث الاتنولوجى المصرى الحالى فى حياته الواقعية ، مشيرة إلى الاطار النغمى الذى قدمته فرقة الريس شمندى القناوى الشعبية ، وابرازها لفن (الموال) والقصائد الشعبية المتوارثة ، كما نوهت بالجهد المتميز للمعرض والذى شارك فى اعداده وصياغته مع ناتاتشاسيسينا ، السادة بهاء حسين من بنك مصر اكستريور ، طلعت شاهين والمودينا جارثيا ، جارثيا ارنيبو ، وانطونيوثيا مدير معهد الانتولوجيا التابع للمجلس الأعلى للبحوث العلمية ، بالاضافة للانجاز المبهر لذلك (الكتالوج) الموزع مع المعرض ، والمتعدى لأكثر من مائتى صفحة من الورق المصقول ، والمحتوى على العديد من لوحات مصر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، إلى جانب صور حالية لفنون الشعب المصرى مجسدة فى سكنه وعلى ملابسه وأدواته اليومية ، كما اشتمل على عدة ابحاث ومقالات هامة لا يسعنا إلا أن نتوقف عندها كشفاً لذلك العشق العلمى والفهم الموضوعى لفنون الشعب المصرى .

قصيدة غزل في حب الاشياء

يطالعنا أول مقال فى هذا الكتالوج بعنوان (مصر و« أشياؤ ها ») كتبه عميد وامام المستشرقين الأسبان المعاصرين (أميليو جارثيا جوميث) ــ ٨٦ عاماً ــ والذى درس بمصر فى عشرينيات هذا القرن ، ومنذ الزيارة الأولى ظل ملازماً للوجود المصرى ، متابعاً لأعماله ، مقرباً من عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين ، وأحد المشاركين فى دعوته لانشاء معهد مصرى للاسلاميات بمدريد ، ومترجماً للابداع المصرى مثل رواية الأيام لطه

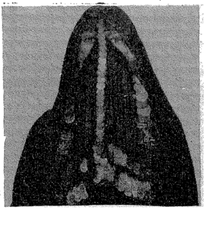
حسين ، ويوميات نائب فى الأرياف لتوفيق الحكيم ، كما يعد أحد العمد الهامة فى الأندلسيات ، وله انتاجه المتميز فى هذا المجال مثل كتابه الجيد (الشعر العربى الأندلسى) وكتابه الأخير (أشعار عربية على جدران ونافورات الحمراء) ، ويحمل مقاله (مصر و « اشياؤ ها ») كل العشق لمصر ، وينطلق فيه من مدخل فلسفى تأملى ، يمنح الأشياء روحاً ، تلك الأشياء الجامدة التى تظل حية رغم فناء الانسان وكل ما فى العالم من حيوات ، ويدعم رؤيته تلك ببيت المتنبى الباكى على الأطلال قائلا :

لك يا منازل فى الخلود منازل
اقفرت أنتِ وهن منك أواهل

مرتئيا ان الأشياء تمر بلحظة تطهر بين الحياة التى عاشتها والخلود ، وها هو فى مقاله يقف أمام (أشياء من مصر) يتحسسها ، يتأملها ، يعيش عبرها مع ذكرياته عن مصر (الفريدة) وقاهرتها التى زارها لأول مرة عام ٢٧ ، وأصبحت صفحة أساسية فى ذاكرة الأيام ، تجددت الصفحات عبر السنوات الستين الماضية لكن يظل لأول زيارة حنين لا يقاوم ، خاصة أنها زيارة فى سياق زمنى مختلف : قاهرة العشرينيات ورحلة بالقطار منها إلى فلسطين عبر قناة السويس ، والإنتقال المفاجىء من نخيل النيل إلى صحراء سيناء ، والرحيل إلى الجنوب حيث أعظم الاثار القديمة والوحيدة التى تدفع الانسان للتفكير فى الخلود ، ويرى أن مصر أكثر دول العالم التى تعطى أرضها ثماراً من الآثار القديمة ، وان ما يوجد من آثار مصرية فى متاحف وشوارع العالم ، قد اقتعلت يوماً من مكانها الأصلى تاركة فراغاً هائلاً فى الأرض المصرية ، إلا ان المتحف المصرى على ضخامته مترع إلى حد لا يطاق ، وانِ القاهرة لو حاولت أن تقيم متحفا حقيقيا يضم آثار مصر الثمينة ، يصبح الاسكوريال ــ أعظم متاحف اسبانيا ــ صغيراً ، بالاضافة إلى عشرات الكيلو مترات من الأروقة المحتاجة لذلك ، ويذكر ان العالم ــ فى زمن النهب الاستعمارى ــ نقل العديد من موميات وآثار مصر ، ويقول : « لحسن الحظ ان الأهرام لا يمكن نقلها ، لكن المسلات أمكن نقلها وهى تزين ركنا فى لندن ، وميادين هامة مثل الكونكورد فى باريس ، وميدان سان بدور بالفاتيكان والتقليعة جعلت الحمى تنتشر إلى المدن التى لم تحصل عليها ، فصنعت مسلات ، مثل مدينة مدريد ، بالطبع ليست من قطعة واحدة ، بل من قطع ملتصقة ، ومن هنا ينطلق للحديث عن فكرة (سكون الحياة المصرية) مؤكداً أن مصر تطورت ببطء أكبر من أماكن أخرى ، رغم ثبات طبيعة تلك الحياة المصرية ، ثم يعرج بعد ذلك للحديث عن العادات المفقودة والملابس المتنوعة قديماً ، وعن الشريف والسياسى والعالم الكبير أحمد زكى (باشا) ، والذى يصفه بانه أباه الروحى فى القاهرة ، تلك القاهرة التى عشقها حتى من قبل ان يراها عبر كتابات المستشرقين وبخاصة كتاب ادوارد وليم لين (تقاليد المصريون المعاصرون وشمائلهم) ووجد غالبية ما وصفه فى كتابه مازال ماثلاً أمامه فى عشرينيات هذا القرن ومازالت محفوراً فى ذاكرته رغم تغييرها فى الواقع المعاش .

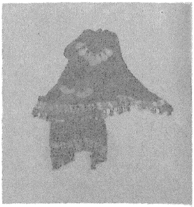
عن مصر (حسن ونعيمة)

ينطلق سيرافين فانخول ، الأستاذ بقسم الدراسات العربية والإسلامية والشرقية بجامعة الأوتونوما ، وصاحب الدراسات العديدة حول الفنون الشعبية المصرية ، يتميز من بينها كتابه الهام عن (الموال المصرى) ، ينطلق فى مقاله هذا من النيل ، واهب الحياة لمصر ، وهو جغرافيتها واقتصادها وتاريخها ومجتمعها ، ومنجب شعبها المتميز صاحب التاريخ الطويل ، والوحدة الثقافية المشتركة مع الشعوب العربية ، وماء النيل المتواصل والصابر ، ظل كبذرة الحياة ، يوجه العمل والانتاج وسلوك المصريين ، ويمهد لمقاله بالحديث عن أغنية حسن ونعيمة ذات الصدى



لحوادث حقيقية حدثت فى مصر العليا خلال الثلاثينيات ، وحكاية يلفها الحزن ، وتتكرر دوماً ، ويخونها حينما نفصلها عن مناخها الطبيعى ، أو سياقها الاجتماعى الذى يحتفظ بها فى ذاكرة الناس . . . وبسرعة يقفز من الحكاية الشعبية والتى لم يتجاوز الأشارة إليها سوى فقرة واحدة فى البحث ، مشيراً إلى أنه ستيحدث عن أرض حسن ونعيمة ، وعن الحقول ، والبيوت ، والملابس والموسيقى والمعتقدات التى تحتويها ، والتى ما تزال قائمة . . وهو يرى أن شبكة القنوات المائية التى حافظت على حياة البلاد منذ عهد الفراعنة ، كانت تتطلب قيام سلطة مركزية قوية قادرة على القيام بالأعمال المطلوبة ، ويشير إلى ان المواد الخام الطبيعية التى يمكن الحصول عليها بسهولة وبثمن رخيص فى وسط اقتصادى منخفض كانت هى المواد الأولية التى استخدمها الفنان الشعبى فى صناعة تلك الحاجيات التى يحبها هو لنفسه أو لجيرانه .

والمقال يعتمد على رؤية فكرية واضحة ترى ان الثقافة هى نتاج شروط ماديه وتاريخية يعيشها مجتمع ما فى زمن معين ومن ثم فهو ينكر ، ويرفض الفكرة العامة والشائعة فى المجتمعات الصناعية والقائلة بان اشكال التعبير الفنى للشعوب ذات الثقافة الشفاهية تتسم بالغلظة والصبيانية ، أو ينقصها النضج فى الادراك ، ويرى انها فكرة غير مطابقة للحقيقة ومبنية على النقل لعناصر معزولة مقتلعة من سياقها الأصلى ، متجاهلة ان تلك الأساليب الهندسية والأناشيد والرقصات الطقسية والصور ذات الأشكال البشرية أو الحيوانية ، رموز محددة الهوية ومنتشرة بشكل كبير ، ومندمجة فى أدراك عام مختلف عن ادراك المجتمعات الأوربية أو الصناعية ، رغم وجودها فى مناسبات عديدة فى ثقافة تلك المجتمعات الأكثر تقدماً من الناحية الفنية ، ومن ثم فان تفسير الفن الشعبى بانه تقليد معاصر للفن البدائى ، انما هو تفسير يستند إلى خطأ فاحش ، انكار وجوده أو قيمته بفرضية الخلق الجماعى ، مستنتجاً ان هذا المقطع الشعبى ، أو ذاك يعود إلى شاعر مثقف ومحدد ، مما يعنى أن الشعب لا يبدع شيئاً ، ومع ذلك فهناك قبول بان كل نتاج فنى سواء كان لفرد أو جماعة يخطىء إذا قدر العبقرية الفردية بشكل منفصل ، ليس فقط فى مجال



الثقافة الشعبية بل فى كل الفنون الأكثر إبداعاً ونقاء من الانتاج المثقف كالرسم أو الرواية ، فهى لا تعود فقط إلى عبقرية فرد واحد . . فكل فن يعود فى أساسه إلى نطاقه الإجتماعى والثقافى أكثر مما ينتسب إلى الفنان الفرد .

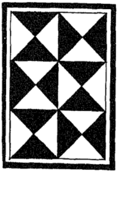
ومع كون الفنان الشعبى متحركاً وسط مجموعة محدودة من التقاليد ، ومتصلاً بها ، فهو يستهدف غايتين اساسيتين من عمله هما : الغاية الجمالية ، والغاية الوظيفية سواء أكانت تعليمية أو تهذيبية ، وتتحد تلك الثنائية الغائية فى الفن الشعبى فى اتجاه واحد إلى الدرجة التى لا يمكن فيها وضع حد فاصل بينهما فى مناسبات متعددة ، ويدحل بهذه المقولة النظرية إلى عالم الملابس الشعبية حيث يختفى فيها الخط الفاصل بين الهدف العملى والهدف الزخرفى ، ثم عالم الوشم وعالم السكن الذى يوازى حالة الملابس ، سواء فى الشكل أو الوظيفية ، فهو يجمع التوجهات الأساسية الوظيفية والزخرفية ، ويستهويه التحليل النفس والأنتربولوجى ، فيدخل عالم الرموز المرسومة على جدران المنازل والموشومة على أذرعة البشر كرمز الطائر والحيسة والقمر ، وشكل المعين والكبش والكف (خمسة وخميسة) والحجاب ، ويستغرق جزءاً كبيراً من بحثه فى هذا ، ثم يعود للمسكن وزخرفته ، حيث يرى الأول عالما صغيراً يتلخص فيه العالم المحيط بالانسان ، يجسد فيه شخصيته الابداعية ، وتقنية التصوير الحائطى تتأسيس على ألوان مسطحه ، مع غياب أو قلة الاهتمام بالمنظور ، وتبنى موتيفات زخرفية تتكون من جمال وطيور وعرائس وأشكال هندسية أو رسوم متصلة بالحج إلى مكة وهى كلها أعمال حياتية ودينية ترتبط بحياة المصرى .

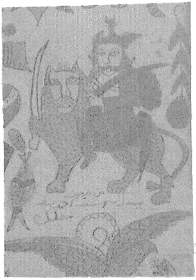
ذكريات عن الفن الشعبى

تحاول ناتاتشاسيسينا فى مقالها هذا تقديم نظرة أولية عن بعض وجوه تلك الحياة التى تسير منذ آلاف السنين على جانبى النيل وفى الصحراء والواحات وسيناء ، وتقول ان ما يراه السائح عندما يبحر فى النيل بهدوء ، هو تحقق الحياة ، وهى قديمة قدم الصراع بين الصحراء والنهر . . وعبر هذا الصراع الحياتى تتخلق الثقافة المادية لفلاحى شواطىء النيل ، أقدم فلاحى العالم ، وخلافاً بدرجة ما عما طرحه فتحول فى رؤ يته سالفة الذكر بان مظاهر الثقافة المادية المصرية تجمع بين النفعية والزخرفية ترى سيسينا ان المظاهر المادية الفنية المصرية نفعية أكثر منها زخرفية ، ومن هذا المنظور تدخل إلى عالم الحلى والثياب والفخار ، متوقفه قليلاً عند هذا الأخير ، مازجة ذكرياتها بمصر مع معلومات عن الأوانى الفخارية سواء فواخير النار البدائية أو الأباريق والطبول والقلل والبلاليص وغيرها ، ثم تنتقل إلى السلال مرتئية أنها والفخار تعدان مهنتين قديمتين قدم الزراعة التى تخدمها ، مشيرة إلى الاستمرارية فى الشكل والتقنية بين سلال الأمس البعيد وسلال اليوم ، ثم تعرج إلى عالم الملابس ، وبحكنة ومهارة تصف الأردية التقاليدية للرجال والنساء حسب كل منطقة ، وأخيراً تطرح رؤ يتها فيما احتواه المعرض من وحدات شعبية مؤكدة عن أن ثمة انفصاماً بين الفن الشعبى الريفى والفن الشعبى الحضارى ، طارحة هنا قضية هامة فى حاجة إلى مناقشة متأنية ، نرجو ان نحققها فى مقال قادم .

الفولكلور فى مصر

لم تغب عن ذلك الكتالوج المتميز الرؤ ية المصرية ، وقد قدمها الدكتور أحمد مرسى





باعتباره استاذاً ،-خصصاً للأدب الشعبى طارحاً تاريخا للاهتمام العلمى بالدراسات الفولكلورية فى مصر مشيراً إلى أن النصف الأول من هذا القرن قد شهد تحولات كثيرة وهامة فى عديد من المجالات العلمية والعملية فى مصر ، لعل من أهمها الاهتمام بالمأثورات الشعبية (الفولكلور) ولم يكن هذا الاهتمام وليد المصادفة ، أو مجرد تقليد للمناهج الأوربية فى النظر إلى تراث الشعوب ، وفنونها المختلفة ، ولكنه كان استجابة حقيقية لحاجات أساسية بدأت تفرض وجودها على الحياة الثقافية فى مصر آنذاك

لقد كان الاهتمام بالفولكلور فى مصر فى بدايته ثمرة من ثمار الأفكار الديمقراطية التى بدأت تسرى بين المثقفين المصريين ، ونتيجة طبيعية لوجود الجامعة ، وبداية النظرة النقدية التقويمية إلى تراثنا الفكرى عامة . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد كانت الدعوة إلى ربط الفن عامة ، والأدب خاصة بالحياة ، ثورة على المفاهيم التقليدية التى تجعل الفن والأدب صناعتين كبقية الصناعات التقليدية وتسلبها أهم مقوماتها وهى تلك الرؤ ية الخاصة للحياة أو للواقع ، ولقد أدى كل ذلك إلى تحول حقيقى فى النظر إلى الفولكلور فأكسبه نظرة احترام أثمرت فيما بعد فى نهاية الخمسينيات ـ أنشاء لجنة للفنون الشعبية (الفولكلور) ومركز للفنون الشعبية (١٩٥٧)كرسى للاستاذية لدراسة الفولكلور فى جامعة القاهرة (١٩٦٠) ثم المعهد العالى للفنون الشعبية (الفولكلور) (١٩٨١) وانتشرت دراسة الفولكلور فى كل الجامعات المصرية ◆

رسالة المغرب :



حول مؤتمر الرواية العربية فى المغرب :

أسئلة الرواية / رواية الأسئلة

قمرى البشير
إدريس الخورى

[. . إنعقدت بالرباط فى الفترة ما بين ٣٠ أكتوبر إلى ١ نوفمبر الماضى ندوة أسئلة الرواية العربية التى نظمها إتحاد كتاب المغرب بالتنسيق مع الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ، وقد تمكن المنتدون من نقاد ومبدعين روائيين ومهتمين ، مشارقة ومغاربة – وعلى امتداد ثلاثة أيام متلاحقة – من الوقوف على جملة قضايا محايثة رافقت ولا تزال سيرورة تكون هذا الجنس الأدبى الإشكالى الذى ما انفك يطرح على المشتغلين به صعوبة التعامل معه – على مستوى الكتابة والإنتاج – وقراءته والحفر فى تركيبته لتشخيص تشكلات خطاباته الرمزية والإيحائية والرؤ يوية .

من مصر حضر الندوة الناقد د . صبرى حافظ والروائيان إبراهيم أصلان وعبده جبير ، وفيما يلى تغطية شاملة لجلسات الندوة . .]

١ ــ بين الفقدان والشهادة

إنطلقت أعمال الندوة – بعد جلسة الإفتتاح التى تخللتها كلمات الأساتذة أحمد اليبورى (رئيس إتحاد كتاب المغرب) وفؤاد التكرلى (العراق) وصبرى حافظ (مصر) – بجلسة مساء يوم الجمعة ٣٠/١٠ التى ترأسها الأستاذ محمد براده ، وشارك فيها كل من الأستاذ مطاع صفدى (سوريا) بعرض دراسته « بحثا عن النص الروائى » والأستاذ رشيد بنحدو (المغرب) بعرض « حين تفكر الرواية فى الروائى » والأستاذ عبد القادر الشاوى (المغرب) بعرض حول « الشهادة » كخطاب مواز للإبداع الروائى والنقد المواكب له من طرف أصحاب وممارسيه (وقدم العرض الأستاذ برادة نظراً لوجود صاحبه خلف القضبان) إنطلاقا من جملة الأفكار التى يطرحها حول أولوية تشكل خطاب الشهادة ، ومدى توزعه بين ذاتية المبدع وموضوعية الوعى بالكتابة ذاتها باعتبارها – الشهادة – توضيحاً وكشفاً عن وجهة نظر [وجهات نظر] ، عن هذا الجنس الأدبى – الرواية – وعن أهم ما يحيط به من مواقع تخومية فيما هو استطيقى وما هو إبداعى وما هو أيديولوجى .

وإذا كان عرض الأستاذ (م . صفدى) قد ركز كل أطروحته النظرية لمحاولة الكشف عن بنية الفقدان ، واعتبار الرواية فى حاجة إلى إكتمال مداوم ما دامت تظل ناقصة من حيث السرد وتقدم إستراتيجية الإنفتاح على الرؤية بمفهومها الواسع دون تقليص لإمكانيات التعامل مع التاريخ الذاتى والموضوعى فإن عرض « رشيد بنحدو » إتخذ لنفسه متنا روائيا من أربع روايات هى وردة للوقت المغربى (للمغربى أحمد المدينى) ورحيل البحر لمحمد عز الدين التازى (مغربى) والدينا صور الأخير لفاضل عزاوى (العراق) ويحدث فى مصر الآن (يوسف القعيد/مصر) وذلك ليطرح مسألة تحديث الرواية وكتابتها عن طريق

الوعى النقدى بها إذ يتحول النص الروائى إلى خطاب ثنائى التراكيب بين خطاب الرواية والميتالغة النقدية (أو اللغة الواضعة) التى تكشف عن وعى مواكب من حيث اللحظات الثلاث التى تتحكم فى التشكيل ، وهى لحظة (القَبْل) ولحظة (الأثناء) ولحظة البَعْد ، وكلها لحظات ذات تأثير فى توجيه خطاب الرواية نحو

إستراتيجية التعامل باعتبارها ذات نسق تفاعلي يؤثر على رغبة التطوير والخلق والصنعة التي تنبع من ضرورة الكتابة أصلا ، ولعلنا ونحن نوافق هذا الطرح من منظور تطوير الأسئلة حول الرواية نجد أنفسنا محاصرين مع رشيد بنحدو بسؤال : لماذا نعتبر اللحظة الثانية خصبة في الوقت الذي تأتي فيه نصوص روائية - حتى بدون وعي بالكتابة - ذات إشكالية من حيث الحداثة الواعية بالتشكيل القولي والتكنيكي ؟ إن الأمر يتعلق في تقديرنا - بحالة قد نسميها - عوض « الرواية داخل الرواية » برواية الأسئلة أنطلاقا من كون الرواية العربية توجد حاليا في « ملتقى علامات » (**كريزينسكي**) - أو تقاطع طرق - روائية تسترفد منها وتحيا على ماضيها وهي تشرئب نحو أفق المغايرة **المستمرة** إن على مستوى الأشكال أو التيمات ، ولعلنا - ونحن نسترجع هذا السؤال الكامن - نجد في خلاصات بنحدو ما يؤكد هذا الملمح إذ تثير إحدى الخلاصات إلى أن الأمر يتعلق بالصنعة ، والصنعة قراءة في الكتابة ، وكتابة بالقراءة . ما عرض (ع . الشاوي) فقد إنطلق فيه من أسئلة مؤسسة إتخذت لنفسها بدورها متنا من النصوص التي شارك بها روائيون مشارقة ومغاربة في ندوة فاس حول الرواية العربية ، ومنها شهادات (ع . غلاب) و (أ . المديني) و (خناثة بنونة) و (صنع الله إبراهيم)و (إدوار الخراط) و (عبد الحكيم قاسم) وسعى بعد ذلك إلى البحث في الوضع الإعتباري لهذه الشهادات حين يدلي بها الروائيون وتترتب عن سوء تفاهم مع النقاد ، وقد



أحمد اليابوري رئيس اتحاد كتاب المغرب .

إستهلت جملة عناصر هذا العرض بإشارة سؤال : هل الشهادة خطاب ذاتي ؟ وما معنى الشهادة ؟ ليكون الجواب عبارة عن خلاصة فرضية هي أن خطاب الشهادة خطاب موجه وقصيدته إعلامية ، ويندمج مع خطابات أخرى ليخلق أفق النص الروائي المأمول .

وقد تميزت الحلقة الأولى من هذه الندوة - بالإضافة إلى العروض الثلاثة المشار إليها بشهادة الروائي المصري عبده جبير الذي سمى شهادته « الورقة المغربية : رسالة في النظر إلى الأشياء » وقد جاءت شهادة (ع . جبير) محملة بكل دلالات المرحلة التي يقطعها التاريخ العربي **المعاصر** ، ودلالات حالات الحصار الذاتي **التي يحياها** الكاتب العربي ، ويحياها الإبداع **عامة ، وفي** مقدمته الرواية العربية التي **أصبحت من منظور** (جبير) **ديوان العرب الجديد** ، وكان بإمكانها أن تتخلق في **فسيفساء تصيد** البشاعة والجمال ، وأوضاع التردد والإرتداد ، ثم أشار في ختام شهادته إلى أنه بصدد كتابه رواية جديدة . ومن جملة الملحوظات التي أثيرت بعد هذه العروض الثلاثة وهذه الشهادة ملحوظة الروائي المغربي (م . شغموم) الذي كان أول معقب في قائمة المتدخلين ، وقد أشار إلى أن بنية الفقدان بنية غير واضحة المعالم في العرض ، وغير محددة التجلي والروافد ، وهي نفس الأطروحة التي انطلق منها (م . براده) لمناقشة عرض (م . صفدي) فأشار بدوره إلى غياب الموقع النظري ، وإلى غموض النموذج المركب (الغرب - المرجعية) والتعسف النظري فيما يخص الإستمداد من (م . باختين) .

II بحثا عن المونولوجية والحوارية في الراوية والنقد العربيين

إبتدأت جلسة صباح السبت (٣١/ ١٠) بعرض الأستاذ حميد لحميداني (المغرب) حول الرواية الحوارية والمونولوجية ، وإتخذ طابعا نظريا في أغلب مقاطعه قبل أن ينتقل في النهاية إلى إبداء ملحوظات تطبيقية بصدد نص روائي للروائية « حميدة نعنع » (الوطن بين العينين) التي تبدو في نظر الباحث مثالا نموذجيا لتمثيل الرواية العربية المونولوجية التي تستفيد أحيانا من الطابع الحواري ، ولكنها تبقى مع ذلك مونولوجية حتى النهاية (ص ٨ من العرض) ثم تلاه عرض الأستاذ محمد الجزائري (العراق) بعنوان جدل الرؤية والتسجيل في الرواية العربية الذي إتخذ متناله ما يقرب من ثمانين نصا روائيا عربيا موزعاًبين المشرق والمغرب ، وإعتمد منطق الإحصاء والتفاعل بين التاريخ والأيدولوجيا والموقع في السرد والكتابة إلى جانب **الإستمداد** من الكتابة السينمائية . وأعقبه عرض الأستاذ محي الدين صبحي (سوريا) حول رواية « بدر زمانه » لمبارك ربيع ، وقد بنى هذا العرض على فرضية أو/ مقولة الإمكان/ الجواز Probailite (Y) الأرسطية من حيث قراءة النص قراءة إحتمالية تراعي حدود التلاقح والتعالق بين الواقعي والعلمي والخطائي في خلق المحكي ، وإقترح في النهاية قراءة النص المذكور قراءة عيادية Clinique (أو سريرية كما ذهب إلى ذلك صبحي) . أما عرض محمد منيب البوريمي (المغرب) فقد إنطلق من توصيف الفضاء - المركز ؟ وإتخذ له متنا روايات (ع . غلاب) المعروفة « دفنا الماضي » و « سبعة أبواب » و « المعلم علي » . لكي يصل في النهاية إلى بيان علائق المكان بالتيمات (الموضوعات) المتكررة في النصوص المذكورة ، ومن جملة ما أثير من ملحوظات حول هذ العروض الأربعة **الخلفية** النظرية لكل منطلق نقدي في تحليل المتون الروائية ، وكان أول سؤال يطرح بهذا الصدد إمكانية إعتماد التصورات الباختينية - حوارية مونولوجية مثلا في تحليل النص الروائي العربي الذي يظل في نظر المعقب (بشير القمري) نصا محاصرا بالمونولوجية أساسا ، ومحكوما بصوت الكاتب الروائي لما كان لا ينفتح على أرباض التعدد اللغوي بمفهومه الأيديولوجي ، وإذا كانت هذه الفرضية قابلة للنقاش ، فإن من عوائق البحث في سمات الحوارية



د. صبري حافظ .



د . محمد براده .

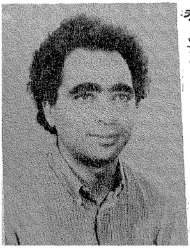
المونولوجية يظل هو غياب نظرية ممكنة للحفر فى تشكيل الخطاب الروائى من منظور تداومى Pragmatiue ينطلق من نظرية Theorie de l'enonciation ولاحظ الأستاذ إدريس الناقورى بإعتباره معقبا على عرض محمد الجزائرى أن مفهوم الرواية **التسجيلية** يظل غير محدد فى غياب إمكانية إقامة نمذجة عامة للخطاب الروائى العربى ، كما يظل مفهوم رواية الحرب بدوره مضببا ويتخذ طابعا تعميميا ، ونفس الشىء يقال عن الرواية السياسية التى يلاحظ الأستاذ (م . براده) أنه بدوره غير مقنع من حيث العنونة والتوصيف ما دام أن كل رواية تظل من حيث علائقها بالأدلجة والأيديولوجيا مسيسة . بقى أن نشير إلى أن هذه الجلسة ترأسها من المغرب الروائى (مبارك ربيع) .

III بحثا عن نمذجة وتنميط الخطاب الروائى العربى المعاصر : المرجع والصيغ والحداثة

إستهل جلسة مساء السبت عرض الدكتور صبرى حافظ حول الرواية والواقع ، وقد إتسم العرض بفرضية (فرضيات) أساسية قوامها تأطير أسئلة الرواية العربي حفريا إنطلاقا من علائق التناظر والبحث فى المتغيرات والأطر المرجعية ثم الحوارمع النص التراثى الذى طبع رحلة النص الروائى العربى الجديد ، واستمد الباحث مفاهيمه من عدة حقول نظرية لتصنيف الخطاب والسرد والفضاءات . أما عرض سعيد يقطين (المغرب) فكان محوره هو صيغ الخطاب الروائى وأبعادها الفنية ، وكانت أهم المنطلقات الوصفية والتفسيرية تحتكم إلى البحث فى أشكال الإنزياح التى يؤسسها النص الروائى العربى فى عرض وتقديم القصة والمحكى وذلك من خلال مقطع من رواية الزينى بركات لجمال الغيطانى . وتميز عرض نواف أبو الهيجاء (فلسطين) حول إشكالية الرواية الفلسطينية خارج الوطن المحتل بعد مقارنات شكلية من حيث الفضاءات والأزمنة بين نصوص الداخل (الوطن المحتل) ونصوص الخارج ، وأعقبة عرض مبارك ربيع حول حداثة الرواية كأشكال وتنظير ولعلنا ونحن نسترجع جملة هذه العروض الأربعة بدورها نجد أنفسنا أيضا إزاء أسئلة متنوعة ومتباينة **اقربها** إلى التصور مدى إمكانية صوغ لغة واصفة فى تفكيك آليات الخطاب الروائى العربى وإيجاد حوارية نقدية بين عدة منطلقات نظرية تستمد من نظرية الرواية من حيث التكون والتشكل ، وتستمد من التاريخ الأدبى ومن نظرية الأجناس تجنبا للسقوط فى الطوطولوجيات الكبرى ،وإذا كانت مثل هذه الملاحظة تنسحب على عرض صبرى حافظ فإن عرض سعيد يقطين قد كشف عن خطورة الوقوع فى أسر الشكلانية المركبة أو ما أسمته الدكتورة فريال جبورى غزول عند مناقشتها للعرض بـ « الحرفية » وذلك لأن سعيد يقطين يغرق فى الجزئيات الدقيقة ويهمل خصوصية النص المدروس / المقطع / المدروس ، أو أن المنطلقات النظرية ـ بعبارة أخرى ـ تأتى أكثر إغراقا فى التنظير ، وتغيب جانب التفسير والتأويل ، وقد ترأس هذه الجلسة وسير المناقشة خلدون الشمعة (سوريا) .

IV وصف النص الروائى العربى المعاصر

ترأس جلسة الأحد ١ نوفمبر الأستاذ إدريس الناقورى . واستهلها عرض (خلدون الشمعة) حول « ثائر محترف » لمطاع صفدى (نص روائى يعود إلى الستينات) ، وإنطلق فيه صاحبه من خليفة نظرية تستندمن حيث المرجعية إلى طرح قضية المثاقفة فى علاقتها بالتيمة (الموضوعة) التى يعكسها النص المدروس وهو يبايع الشخصية ويجعلها محورا لإثبات تعالقات الذاتى والإجتماعى والجنسى و الملحمى والقدرى والوجودى ، أما عرض الأستاذ سعيد علوش (المغرب) حول الوظيفة اللغوية فى الرواية المغربية : نموذج (الجنازة) لأحمد المدينى فقد **جاء** عرضا يتسم بالشمولية والإلحاح على علاقة السارد بالمعرفة الموازية للكتابة ، وهو الأمر الذى يوفر إمكانية الإستنساخ والتناص ، وجاء عرض بشير القمرى حول دينامية الشكل فى أعمال (عبده جبير) ليعكس تعالقات الكتابة الأدبية والكتابة السينمائية كممكن من الممكنات الحوارية بين اللغات فى المجتمع ، وإستند العرض إلى فقرات ومقاطع للكشف عن تناص الصنف الأول - الكتابة الأدبية - بالصنف الثانى - الكتابة **السينمائية** - من حيث اللقطة البانورامية والوسطى والمكبرة والمؤثرات الصوتية وألقيت فى الجلسة شهادتان هما شهادة سامى محمد (العراق) وشهادة خناثة بنونة (المغرب) وأعقب العروض والشهادتين نقاش موسع ودقيق ساهم فيه كل من صبرى حافظ ، وعبد الرحيم جيران وأحمد بوحسن ورشيد بنحدو وأنور المرتجى وإبراهيم الخطيب (المغرب) وتركزت أهم الملحوظات التى أدلى بها المناقشون والمعقبون حول تحديد المفاهيم والتصورات المستعملة ، ومن ذلك ثنائية المثاقفة / الغرب ، ومحتوى اللغوية كوظيفة من منظور (جاكبسون) فى نموذجه المعروف ، ودينامية الشكل كتصور لدراسة تقاطعات الأشكال واللغات والكتابات واللقطة البانورامية كتقنية ثابتة فى اللغة السينمائية والهجانة من منظور تجنس اللغة الروائية . وجاءت ردود العارضين بدورها مقترنة بأسئلة إضافية حول محتوى نفس المفاهيم ، فبين خلدون الشمعة أن الحداثة هى سيرورة إنتقال النموذج من النص الغربى إلى النص العربى ، فى حين تحاور اللغة الأدبية مع اللغة السينمائية وارد من منظور إنفتاح لغة الرواية العربية - بل حتى القصصية والشعرية - الحديثة على أرباض مجمل اللغات المتناحرة فى المجتمع والذاكرة الإبداعية . وإذ كانت مجمل العروض قد



الأديب عبده جبير .

إنطلقت من مفاهيم منحوتة لخدمة إستراتيجية **التحليل فإن** أغلب التدخلات قد جاءت لتطور الطرح أكثر . وكان من شأن هذا التفاعل بين المتندين أن يخلق جوا من الحوار الخصب حول مضمون المفاهيم المستعملة وإعتمادها فى الوصف والتفسير بهدف توسيع حقول النقد الروائى .

V النص الروائى العربى بين الشعرية والسردية والكتابية

إختتمت ندوة أسئلة الرواية العربية بجلسة خامسة ترأسها الدكتور صبرى حافظ وشارك فيها كل من الدكتورة فريال جبورى غزول « حول القصة الشعرية فى الأدب العربى الروائى المعاصر » ومحمد عز الدين التازى حول « مستويات الصيغ السردية فى رواية ، الوجوه البيضاء » لإلياس خورى ، وإبراهيم الخطيب حول تمظهر اللغة النقدية فى (لعبة النسيان) لمحمد براده . وإقترنت العروض بشهادات أربع لمحمد عزيز لحبابى ، وفؤاد التكرلى - والميلودى شغموم ، وإبراهيم أصلان ، وقد قرأ شهادة هذا الأخير بالنيابة الدكتور صبرى حافظ رغم حضور الروائى بنفسه . ومن جملة **ما** أثير من ملحوظات حول عرض الدكتورة فريال غزول من طرف الأستاذ أحمد بوحسن غياب تحديد مفهوم الرواية الشعرية . وإنعدام تطابق بين المدخل النظرى والمتن المدروس حدثنى أبو هريرة قال « للمسعدى » أبواب المدينة لإلياس خورى « رامة والتنين » لإدوار الخراط ، لكن هذا لم يمنع من توفر بُعد السؤال ومصداقيته فى إثارة قضايا النمذجة والتصنيف بصدد تشكل خطاب الرواية العربية المعاصرة وتجنسها ، وهى تحاور اللغات القائمة فى المجتمع والذاكرة وتقاليد الكتابة على أن المحكى الشعرى La recit poetiue كما يطرح فى النقد الشعرى هو ذلك المحكى الذى تتلاقح فيه مستويات القص - اللغة ، والسرد - التركيب والزمن والفضاء والشخصيات لتخلق عنصر المفارقة والتغريب والأسطرة الذى يخلق بدوره إيحاء بتمفصل الكون الروائى إلى « واقعى » **ومحتمل/** ملحمى أو محتمل/ميتى . ومن ثم تطرح مقاييس شعرنه الرواية الشعرية نظريا ، ومقاييس إختيار **النماذج** الممثلة تطبيقيا . وكم كان بالإمكان أن يكون عرض الأستاذه فريال إشكاليا لو أنه وقف عند نصوص ممثلة بالفعل لهذا الصنف من قبيل (الزمن الموحش) لحيدر حيدر مثلا .

VI خلاصات لابد منها :

إستراتيجية الحوار والتعدد والإختلاف

تأتى هذه الندوة فى أعقاب ندوات إنعقدت بالمغرب سابقا - ندوة الرواية العربية : الواقع والآفاق بفاس وندوة القصة العربية **بمكناس** - لتؤكد من جديد دور المغرب وغيره من بلدان العالم العربى فى شخص المبدعين الروائيين والنقاد والمهتمين بالثقافة والفكر العربيين عامه فى تأطير الأسئلة والقضايا التى تشغل بال الشعب العربى وهو يعيش صراعه الأبدى لتحقيق هويته وأصالته . وقد كان من شأن هذه الندوة أن تمد الحوار بين المشرق والمغرب بدفقة جديدة من دفقات تطوير الأسئلة بصدد جنس أدبى يستمد طليعته من كونه قد أصبح ديوان العرب الجديد (كما قال الروائى عبده جبير) الذى أسس ويؤسس لنقله نوعية جديدة يمر بها العالم العربى وهو يبدع روايته **ويتوق** من خلالها إلى ترجمة **أحاسيس** العودة إلى الجذور وإستشراف التحولات الحضارية الممكنة ، ولما كانت الندوة قد رسخت ضمنيا تقاليد الشعور لهذا المطلب فإنها من جانب ثان قد خلقت افق الشعور بالوحدة والتعدد ، وأفق الشعور بالإتفاق والاختلاف سواء على مستوى الكتابة ومظاهرها ، أو على مستوى الخطابات النقدية والمقاربات التحليلية والمفاهيم والتصورات الإجرائية المستعملة ، وقد كشفت معظم العروض والتعقيبات والمناقشات والردود عن هذا الهاجس الناظم ، وهى تغترف من النقد الغربى والعربى على السواء ، وتطمح إلى الكشف عن دور الرواية فى الإحساس بالهوية والأصالة وإندراج البنى الذهنية والرمزية ضمن خطاب هذه الرواية وهى تنتقل من كونها بالقوة إلى رواية بالفعل . ولا شك أن تنوع المقاربات المقدمة فى هذه الندوة من طرف النقاد والروائيين العرب - مشارقة ومغاربة - من شأنة أن يزيل حواجز المركز والهامش فى مقابل الغرب الذى أصبح من تحصيل الحاصل قرينا لبناء عوض أن يكون ندا أو غريما ميتا فيزيقيا ما دامت الرواية العربية تحتل موقعها ضمن بانوراما الرواية العالمية ، ولها أسئلتها التى لا تقل قيمة واحتداما عن الرواية الأوربية أو الأمريكية أو رواية العالم الثالث وغير ذلك من العوالم الأخرى التى تقبع فى الظل أو تحتل الصدارة لمجرد أن النزعة الإغرابية فى الغرب وجدت فيها مرتعا خصبا لنزعاتها الإنسانوية الضيقة من حيث الإهتمام والمفاضلة .



د. فريال جبورى غزول

شىء آخر عكسته الندوة هو ذلك الحس الوجدانى الذى يلتحم بالهوية والشخصية العربية بكل تفاصيلها الكامنة والمعلنة ، والذى كشفت عنه شهادات الروائيين العرب وهى تحتل موقعها فى التعبير عن أصالة الإنتماء ورهافة الإلتحام بالذات (الفردى) والموضوعى (الجمعى) والكونى من خلال الكتابة ورصد الواقع بكل تفاصيله البشعة والرديئة لخلق جمالية النص واللغة وتشكيل الكون الروائى . وقد كانت شهادات كل من (عبده جبير) و (إبراهيم أصلان) و (فؤاد التكرلى) و (سامى مهدى) و (الميلودى شغموم) فى هذا الباب كافية للتعبير عن إنشداد الروائى العربى إلى هذه السيرورة وملحميتها ، وهو يلجأ إلى الظل والصمت ليلتقط لغة الأشياء ويستنطق الأسرار ويحرق المسافات ويلغى التوتر المستديم .

وبين أن نظل أوفياء لمحور الندوة - أسئلة الرواية العربية - وأن نراكم الأسئلة ونركبها نفضل أن ننعتها - الندوة - وننعت الرواية العربية ومن خلال العروض والتعقيبات والنقاشات والردود - « رواية الأسئلة » ، وذلك لأنه لم يخل أى عرض من العروض المقدمة ، وأى تعقيب من تفجير أفق السؤال ، وجعل كل نص روائى عربى ، - وهو يستدرج للمقاربة والتحليل - ممكنا مفتوحا لقراءة أخرى ، (قراءات أخرى) وممكنا مفتوحا للسؤال الآخر (الأسئلة الأخرى) . ◆

جولة فى المعرض الدولى العشرين للكتاب

١
عن النشاطات الأدبية والفكرية والفنية

« إن مصر تتغير . مصر فى ثورة تاريخية حضارية ، ثورة صامتة هادئة على طريقتها الخاصة ، طريقة التوسط والاعتدال ، ثورة وئيدة ولكنها أكيدة . ويخطىء كثيراً جداً من يزعم أو يتوهم ان مصر الآن لاتتغير ، فكل شىء فيها فى تغير تقريباً »
(د . جمال حمدان : شخصية مصر ــ الجزء الرابع .)

فى العيد الألفى لقاهرة المعز عام ١٩٦٩ ، اقيم معرض القاهرة الدولى الأول للكتاب تحت إشراف المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، كتقليد جديد الغرض منه أن تتاح للناشرين والعاملين فى حقل الكتاب فرصة أن يتدارسوا وسائل إخراج الكتاب ، ونشره ، وكيفية حماية حقوق المؤلف . وتقول بيانات المعرض الأول أن عدد الناشرين قد بلغ (٤٦٢) أربعمائة واثنين وستين ناشرا يمثلون ثلاثين دولة ، عرضوا ما يقرب من مليون كتاب . وان عدد رواد المعرض مائه ألف زائر وأن قيمة الدخل العام لم يتعد مئة وستين ألفا من الجنيهات . واذا كان معرض القاهرة الأول للكتاب قد استطاع أن يحطم جزءا من العزلة الثقافية التى كنا نعيشها فيما قبل عام ١٩٦٩ ، ونجح فى اجتذاب عدد من الناشرين العرب والأجانب إلى المشاركة فيه بأحدث ما يصدرونه من كتب فى مختلف ألوان الفنون والعلوم والآدب ، فان معرض القاهرة الدولى العشرين للكتاب قد قفز قفزة عملاقة ليصبح المعرض الدولى الثالث على مستوى العالم بعد معرضى فرانكفورت وموسكو الدوليين ، وأول معرض فى العالم يجمع بين كونه سوقاً تجارية للكتاب ، ومهرجاناً ثقافياً للكلمة المكتوبة والمسموعة والمرئية . وهكذا أكدت السنوات العشرون لمعرض الكتاب أن مصر لم تزل إحدى القلاع الكبرى للثقافة والفكر والحضارة .

سوق عكاظ القرن العشرين :

فى الفترة من ١٩٨٨/١/٢٦ وحتى ١٩٨٨/٢/٨

احتفلت الهيئة المصرية العامة للكتاب بإضاءة الشمعة العشرين للمعرض الدولى للكتاب بأرض المعارض بمدينة نصر ، وقد شارك فى هذا العرس الاحتفالى ثلاثة وخمسون دولة يمثلها ألف وسبعمائة ناشرا ، عرضوا ما يقرب من أربعين مليون كتاب . كما شارك فى احياء هذا الحفل كوكبة كبيرة من ألمع نجوم الفكر والأدب والفن فى العالم العربى والغربى إلى جانب بعض كبار السياسيين فى مصر . وقد شاهد هذا الحفل جمهور غفير يربو على السبعة ملايين نسمة فى أكبر تجمع ثقافى يمكن أن نطلق عليه « سوق عكاظ القرن العشرين » .

الأنشطة الثقافية :

لم يقتصر نشاط معرض القاهرة الدولى العشرون للكتاب على عرض وبيع أحدث ما صدر من الانتاج العربى والعالمى فى مختلف العلوم والفنون والآداب فحسب وانما اشتمل على العديد من الندوات واللقاءات الفكرية والامسيات الشعرية والعروض الفنية للمسرح والسينما والموسيقى إلى جانب الفنون الشعبية والتشكيلية ، التى التقى خلالها وعلى مدى أيام المعرض ، لفيف من الأدباء والشعراء والمفكرين والفنانين فى حوار مثمر ومشاركة ايجابية من جانب جمهور المثقفين الذين احتشدوا الحضور هذه الأنشطة الثقافية والتى دارت أثناءها مناقشات تعرض للرأى الآخر فى حرية ومناخ ديمقراطى أصيل .

واذا تناولنا الندوات واللقاءات الفكرية بالتحليل سنجد أنها تدور حول محاور ثلاثة . . الأول يناقش أهم الكتب الثقافية الصادرة حديثاً من خلال مؤلف الكتاب وناقد ، وهو بعنوان « ندوة كاتب وكتاب » ؛ أما المحور الثانى فهو يتناول أهم القضايا الثقافية فى الفكر والأدب والفن من خلال مجموعة من المتخصصين والنقاد ، وعنوانه « الندوة الثقافية » ؛ وأخيراً المحور الثالث وهو « اللقاء الفكرى » حيث يلتقى فيه الجمهور بأحد كبار المسئولين والمثقفين لمناقشة عدداً من القضايا الوطنية والثقافية .

ندوة « كاتب وكتاب » :

وقد تم من خلالها مناقشة الكتب الآتية : « تفسير القرطبى » للدكتور عبد المنعم النمر ، « العتب على النظر » للدكتور يوسف ادريس ، « أمن مصر القومى » للأستاذ حافظ اسماعيل ، « التاريخ الذى أحمله على ظهرى » للدكتور سيد عويس ، « الشيعة والمهدى والدروز » للدكتور عبد المنعم النمر ، « دائرة الإبداع » للدكتور شكرى عياد ، « الزهراء فى مكة » للأستاذ فاروق خورشيد ، « سنوات ما قبل الثورة للأستاذ صبرى أبو المجد ، « أطلس

التاريخ الإسلامى » للدكتور حسين مؤنس ، « مصر بعد العبور » للمهندس سعد شعبان ، « قصة كرة القدم » للاستاذ عادل شريف ، « أزمة اليسار فى مصر » للاستاذ عبد الستار الطويلة ، « الاعمال الكاملة » للأديب محمد جلال ، « إيران من الداخل » للاستاذ فهمى هويدى ، « الأعمال الكاملة » للأديب صبرى موسى . واذا حاولنا قراءة ما بين السطور لندوة « كاتب وكتاب » سنجد أنها قدمت لرواد المعرض بطاقة تعريف بالكاتب وعالمه الفنى والفكرى من خلال أحدث اصداراته التى نوقشت فى معرض الكتاب . فقد كشفت المناقشات النقدية والتحليلية لهذه الأعمال المذكورة أهم السمات والخصائص المميزة لكل من هؤلاء الكتاب ، كما أماطت اللثام عن الجوانب المجهولة فى كتاباتهم الإبداعية ومن ثم أضاءت الطريق أمام القراء لمزيد من القراءة المتبصرة الواعية .

الندوة الثقافية :

وقد حفلت بالعديد من القضايا الثقافية الهامة التى تفاعل بها ومعها ومن خلالها جمهور المعرض وهى : « الحركة النقدية فى مصر ـ الماضى والحاضر والمستقبل » ، « قضايا المسرح المصرى » ، « مشكلات السينما المصرية » ، قضايا الموسيقى المصرية » ، « الحركة التشكيلية فى مصر » « الفنون الشعبية بين الإلهام والاستلهام » ، « قضية الترجمة فى مصر » ، الإعلام المصرى » ، « الكوميديا فى مصر » ، « عصر الفضاء » ، « الكاريكاتير فى الصحافة المصرية » .

هذه القضايا تشكل هما ثقافيا يعتمل فى واقعنا الثقافى منذ أمد طويل ، وهى ليست جديدة على الإطلاق . . بيد أن الجديد فى هذه الندوات هو الطرح العلمى الجديد لهذه القضايا ، بمعنى ان هذه القضايا قد نوقشت من عدة جوانب مختلفة ، من خلال متخصصين ينتمون إلى عدة أجيال ومدارس وايديولوجيات متباينة مما أثرى هذه القضايا ، وساعد على تقديم رؤية علمية منهجية متكاملة الأركان والزوايا فى سبيل الحل الشامل .

اللقاء الفكرى :

وفيه التقى رواد المعرض -كل مرة- بأحد كبار المثقفين والمسئولين لمناقشة أهم المشكلات القومية والسياسية والثقافية ، وقد افتتح هذه اللقاءات السيد الاستاذ فاروق حسنى وزير الثقافة الذى عرض خطة الثقافة فى الفترة القادمة للنهوض بجميع قطاعات الثقافة فى مصر كما ناقش المهندس عصام وزير الرى مشكلة نقص مياة النيل والجفات والسدة الشتوية ودور الوزارة فى التصدى لهذه المشكلة ، وأيضا تناول المهندس ماهر أباظة وزير الكهرباء والطاقة مشكلة الزيادة الكبيرة فى استهلاك الكهرباء وما تقوم به الوزارة لتوفير الطاقة اللازمة فى مجالات الصناعة والزراعة والخدمات . وحول مدينة « القاهرة » ومرافقها والمشروعات الجديدة التى تخدم سكانها وتحل مشكلاتهم كان لقاء اللواء يوسف صبرى أبو طالب محافظ القاهرة بجمهور المعرض الذى أحال هذه اللقاءات إلى (مجلس شعب مصغر) وهو تقليد جديد تنتهجه هيئة الكتاب هذا العام بإدراج القضايا الوطنية والقومية والسياسية فى هذه اللقاءات ، وقد لاقى نجاحا منقطع النظير من قبل الجمهور الذى احتشد للقاء ومناقشة هؤلاء المسئولين . كما ألتقى جمهور المعرض بصفوة رجال الثقافة فى مصر من خلال هذا اللقاء وهم د . زكى نجيب محمود ا . ثروت أباظة ، ا . سعد الدين وهبة ، د . عبد القادر القط ، د . سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب .

الأمسية الشعرية :

ومع نخبة من شعراء العالم العربى التقى المثقفون حول مائدة الشعر ينهلون من فيض إبداع الشعراء قصائد تثرى النفس وتداعب الوجدان ولقد حضرت هذه الأمسيات جماهير غفيرة استقبلت الشعراء بالتصفيق والترحيب مؤكدة اهتمامها بالانتاج الشعرى الجيد ، وتعكس مدى متابعتها وتذوقها لما يدور على الساحة الأدبية فى الشعر من إبداع فى مصر والدول العربية .

وقد خصصت هيئة الكتاب الأمسيتين الأولتين للشعراء الشبان ، وقد حضر منهم : الشاعرة عزة بدر والشعراء أحمد الحوتى وابراهيم داود شوقى هيكل وصلاح اللقانى وعبد الحميد محمود والمنجى سرحان ومحمد الشحات وفوزى خضر ومحمد الشهاوى ومحمد فريد ابوسعده وسماح عبد الله الأنوار ومهدى محمد مصطفى . أما الأمسيات التالية فقد شدا فيها الشعراء عبد الرازق عبد الواحد (العراقى) أحمد سويلم ، ابراهيم صبرى ، ابراهيم عيسى بدر توفيق ، سعد درويش ، طاهر ابوفاشا ، منى غزال (البحرين) ، زليخة أبوريشة (الأردن) احمد عبد المعطى حجازى ، عبد العليم عيسى ، د . عبد اللطيف عبد الحليم ، يعقوب الرشيد (الكويت) ، عبد المنعم الانصارى ، فاروق جويدة ، سعاد الصباح (الكويت) ، فاروق شوشة ، فتحى سعيد ، كمال عمار كمال نشأت ، محمد ابراهيم أبوسنة ، عبد الله البرودنى (اليمن) ، د . محمد أبودومة ، محمد التهامى ، نضال الأشقر (لبنان) ، نزار قبانى (لبنان) ، محمد مهران السيد ، مصطفى عبد الرحمن ، د . نصار عبد الله ، وفاء وجدى . أما الأمسية الأخيرة فكانت للشعر العامى وقد اشترك فيها الشاعر عبد الرحمن الأبنودى وأمين فؤاد حداد وعمر نجم وبهاء شاهين وخالد عبد المنعم وزين العابدين فؤاد وسمير عبد الباقى وصلاح الراوى وعمر الصاوى ومحمد كشيك .

العروض الفنية :

وقد حفل المعرض هذا العام بالعديد من العروض الفنية للمسرح والسينما والموسيقى والفنون الشعبية تأكيدا لوحدة الفنون التى يحتل الكتاب منها مركز القلب . ومن داخل سرايا يوسف علام التقى جمهور المعرض لأول مرة بمجموعة من العروض المسرحية والموسيقية منها أمسية مسرحية بعنوان « رفاعة الطهطاوى » رائد عصر التنوير اخراج عبد الغفار عوده ، كما قدمت الفنانة العربية نضال الأشقر مونودراما من تراث الشعر العربى ، وكذلك قدمت مسرحية « العسل عسل والبصل بصل » لسمير العصفورى ، كما قدم نجوم المسرح الحديث مسرحية (ماراصاد) وقدمت فرقة منف التجريبية مسرحية « الدربكة » واختتمت العروض المسرحية فرقة المجلس الوطنى الفلسطينى بعرض مسرحية جواد الأسدى « خيوط من فضة » .

كما شملت الأنشطة الفنية عروضا لفرقة الفنون الشعبية ولفرقة الآلات الشعبية الموسيقية وشعراء السيرة وكذلك عروضا موسيقية لفرقة الموسيقى العربية وأوركسترا القاهرة السيفونى بقيادة المايسترو يوسف السيسى الذى أمتع رواد المعرض بروائع الموسيقى الكلاسيكية والحديثة على امتداد أسبوعين . ولقد تضمنت هذه الأنشطة ولأول مرة عروضا سينمائية للأفلام التسجيلية التى تناولت مختلف أشكال الفنون فى المجتمع المصرى قديما وحديثا .

وهكذا يكون المعرض الدولى العشرون للكتاب قد تحول الى مهرجان ثقافى كبير، فأضاف إلى مهامه كسوق دولية للكتاب أبعاداً أعمق تتضافر فيها الكلمة والنغم وموسيقى الشعر، الى جانب كونه بنعاً ينهل منه المثقفون والباحثون شتى ألوان العلوم والفنون والآداب، ليصبح علامة هامة فى تاريخ الحياة الثقافية فى مصر والعالم العربى .

عصام عبد الله

٢

من اللقاءات الثقافية : مع ألبرتو مورافيا

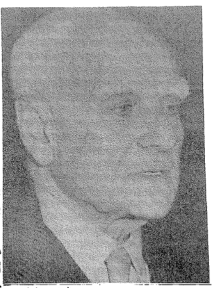
دعت وزارة الثقافة المصرية الكاتب العالمى ألبرتو مورافيا لحضور معرض القاهرة الدولى العشرين للكتاب، الذى أقيم فى أرض المعارض بمدينة نصر، فيما بين ٢٦ يناير - ٨ فبراير ١٩٨٨ .

وألبرتو مورافيا (١٩٠٧ -) كاتب ايطالى تضرب جذوره فى الثقافة الأوربية . بدأ كتابة الرواية فى سن السادسة عشرة، وله انتاج غزير يتسم بالوعى والفاعلية، يقرأ فى جميع أنحاء العالم، صور فى بعضه ويلات الحرب، وما تخلفه أحداثها فى النفوس منشر، يحل محل ما فطرت عليه من خير، وتغدو فيه شخصيات النساء والرجال حطاما ووحوشا ضارية، حين تهبط الحياة أو يهبط المجتمع المحيط بها، من التسامى والحرية، الى الانحطاط والتفسخ .

ان انفجار العالم الخارجي وجنونه يؤدى، فى نظر مورافيا، الى انطلاق العالم الداخلى بلا قيود، وفوق كل السدود .

● فى المؤتمر الصحفى ●

كان اللقاء الأول مع مورافيا فى مؤتمر صحفى عقد فى فندق ماريوت، أجاب فيه على مجموعة من الأسئلة وجهها اليه عدد من الكتاب والصحفيين، تعرض فيها مورافيا للعالم العربى، موضحا أن مشكلته تتمثل فى تعدد مستوياته الثقافية، وأن القضية الفلسطينية التى اشترك مؤخرا مع ياسر عرفات فى مؤتمر فى الكويت حولها، تبدو فى حاضرها، كما يقول، بلا حل، على حين



البرتو مورافيا

انه يرى امكان حلها فى المستقبل، واقامة الدولة الفلسطينية، فى اطار أن تتعايش الأجناس والديانات المختلفة، على نحو ما تتعايش فى أوربا .

ذلك أن مورافيا، من حيث المبدأ، يقف ضد العنف واستخدام القوة، ويتمنى أن تحل مشاكل العالم وصراعاته عن طريق الاقناع .

وحتى لا يمضى مورافيا فى حديث السياسة ذكر أنه ليس سياسيا، فالأدب شىء والسياسة شىء آخر . وكرر هذا القول فى اللقاء الثانى الذى عقد معه فى معرض الكتاب، موضحا الفرق بين السياسى الذى يبحث عن النسبى والممكن، والفنان الذى يبحث عن المطلق والمتخيل، ولو أنه يرى - على الاقل بالنسبة له كأديب وعاشق للادب - أن الادب أكثر أهمية من السياسة .

ومع هذا فيمكن للروائى أن يستلهم السياسة كما يستلهم الحب وغيره ولكن ليست واجبا عليهأن يفعل ذلك

على الساسة وحدهم يقع عبء الفعل . أما الفنان فكل ما يفعله أن يدلى بشهادته على العصر، لانه لا يعتقد أن للأدب وظيفة فى حل مشاكل البشرية، أو أن له رسالة تتجاوز حد « تطهير » المتلقين بالمفهوم اليونانى للكلمة Catharsis .

أما من أراد الحكمة فليذهب الى الفلاسفة أو رجال الدين .

ووصف مورافيا الروايات السياسية بأنها روايات سيئة فنيا، كما أنها تعتبر أيضا دعاية سيئة . والافضل منها المقال أو الخطاب السياسى، لأنه المجال الطبيعى لذلك .

وأخذ موارفيا على السياسيين عدم احتفالهم بما يقوله الادباء . وضرب مثلا باتفاقية ريجان - جورباتشوف لمنع القنابل الذرية، وهى اتفاقية كان يمكن ألا تتم أصلا لو أن السياسيين استمعوا الى الادباء الذين حذروا منها .

ورغم ذلك فمورافيا ضد الالتزام، لانه يفرض على الكتاب الولاء لاشياء معينة، بينما يرى أن الكتاب يجب أن يظلوا أحرارا .

وعن الحركة الادبية المعاصرة فى ايطاليا، ذكر مورافيا أنها جيدة، وأن هناك عودة مرة أخرى إلى الاهتمام بالفن الروائى، أكثر مما هو فى فرنسا أو انجلترا .

ولكنه اعتذر عن ايراد أسماء كتاب ايطاليا الجدد، لانهم يتغيرون من وقت إلى آخر، حيث أن معظمهم لا يزال فى مرحلة التكوين . وأكد مورافيا ان الرواية تحظى باهتمام كبير، سواء من قبل الجمهور القارىء، أو من قبل الكتاب . وتعد الكتب الروائية التى تطبع وتنشر هذه الايام فى ايطاليا أكثر من مثيلها عندما بدأ الكتابة .

بعد ذلك دافع مورافيا عن شخصياته التى توصف بأنها سلبية، قائلا انها تظهر ردود فعلها بأفعال أخرى . وهذا دليل على أنها تتحرك، وبالتالى فهى ليست سلبية .

كما أوضح مورافيا أن رواياته لها وجهان، وجه شخصى خاص، ووجه اجتماعى عام، أو مشكلة فردية، ومشكلة اجتماعية غير أن . المشاكل الفردية الخاصة، فى يقين مورافيا، هى الاكثر أهمية، لأن مسئولياتها فى النهاية تكون على الفرد، بينما لا تتحمل المجتمعات مثل هذه المسئولية .

من هنا يهتم الروائى بالافراد . والفنان الحقيقى هو الذى يلتقط الاشياء التى قد تبدو بسيطة، ويصنع منها شيئا كبيرا .

وعقد مورافيا مقارنة بين روايته « زمن اللا مبالاة » ورواية « الأخوة كرامازوف » لدوستويفسكى، أوضح فيها انه اذا كانت المشكلة فى رواية دوستوفيسكى أنه إذا لم يكن الله موجودا فكل شىء مباح فى العالم، فانه فى روايته يطرح نفس الفكرة، ولكن بشكل عكسى، يقول انه إذا لم يكن الله موجودا فلا شىء يمكن أن يحدث .

ان البطل فى روايه مورافيا ، يسعى لاغتيال أمه . سوى ان المسدس فى يده لا ينطلق ، لان الدافع المعنوى لم يكتمل .

ويرى مورافيا ان مثل هذه الشخصية ، التى تعجز عن ارتكاب جريمة من هذا النوع ، ليست سلبية ، لان المنتصرين فى العالم ليسوا هتلر أو موسيلليني .

ولكل كاتب مفتاحه الخاص الذى يفتح به أبواب الحقيقة . ويضرب مورافيا مثلا ببلزاك ، الذى يعتبر المال مفتاحه الى الحب والفن والسياسة .

وفى هذا القرن الذى تصاعد فيه الاهتمام بالجنس والعلاقات العاطفية ، عبر أبحاث التحليل النفسى التى مضى عليها كعلم نصف قرن ، فان مورافيا يعتبر انتاجه جزءا من الاكتشافات الموضوعية فى هذا المجال من حياتنا ، يتقصى به جوانب الشخصية المختلفة ، فى علاقاتها مع الشخصيات الاخرى ، وفى تشابكها مع القيم الاجتماعية ، دون أن يتورط فى اباحية فجة .

ويذكر مورافيا فى الاحاديث التى أجريت معه فى بلاده ان فرويد وماركس يعتبران أكبر مفسرين للواقع المعاصر ، لا غنى للروائى عن استخدام المعرفة التى قدمها كل منهما ، ولن يكون الانسان ابن عصره إلا إذا كان فرويديا وماركسيا ، من غير ان يفقد ذاته .

وارتباط مصير الفرد بالمجتمع أو بالطبقة التى ينتمى اليها ، فى عصرنا الحديث ، معنى أساسى من المعانى التى نجدها فى أدب مورافيا ، منذ أعماله الأولى ، كما نجد معانى السأم ، والقلق ، والاحتقار ، والا مبالاة ، والوحدة أو العزلة الانسانية والانغلاق ، والانفصام بين روح الانسان وجسده ، أو بين عقله وغريزته .. وقد اكتشف مورافيا ان هذا الانفصام ليس وليد عصرنا ، وانما كان فى جميع الازمان ، وفى كل الامكنة .

ولا يزال مورافيا ، رغم أنه تجاوز الثمانين من عمره ، يحتفظ بملكاته الابداعية . لم يتوقف عن الكتابة . وقد انتهى مؤخرا من كتابة رواية عنوانها « رحلة الى روما » ، وقصة قصيرة تحمل عنوان « فيلا يوم الجمعة » ، ستنشران خلال هذه السنة . كما أنه يتابع فى نفس الوقت الكتابة للمسرح الذى كان دائما من الفنون التى تجذبه .

وردا على الاسئلة المتصلة بالمرأة ، ودورها البارز فى أدبه ، قال مورافيا ان المرأة احدى حقائق الحياة . وهى تمثل نصف البشرية ، وأضاف أن العلاقة بين الرجل والمرأة هى الشىء الوحيد فى الواقع الذى يهتم به الأدب ، وهذه العلاقة تتراوح بين الحب ، والعلاقة الأسرية .

ويعترف مورافيا بأنه شخصيا مدين للمرأة بالكثير ، فهى التى علمته ، ويتمنى أن تكون المرأة ، بدورها ، مدينة له بشىء . فقد تكلم عنها كثيرا ، وأظهر فى كتاباته الكثير من خصائصها . وهو يراها محبة للسلام ، وأحيانا تكون أكثر حيوية ونشاطاوذكاء من الرجل ، كما أنها تمثل طبقة صاعدة .

وتعرض مورافيا لعاداته فى الكتابة ، فذكر انه يكتب فى أى مكان يتوفر فيه الهدوء ، بعد أن أصبحت روما مليئة بالضوضاء .

وأشار مورافيا الى أن جميع رواياته قدمت فى السينما ، وهو كناقد سينمائى يكتب فى احدى المجلات الايطالية ، يؤكد أنه ليست هناك علاقة بين الأدب والسينما ، ولا يجب أن تكون . فالأدب شىء والسينما شىء مستقل . واذا أراد المخرج أن يكون صادقا مع العمل الأصلى ، فقد تميزه ، والأفضل ان يكون متميزا وأمينا فى طرح انطباعاته على العمل السينمائى ، ولو ابتعد عن الأصل .

● فى معرض الكتاب ●

● ومن القضايا التى أثيرت فى لقاء مورافيا برواد معرض القاهرة الدولى للكتاب ، وحضره وزير الثقافة ، قضية تاريخ الرواية ، التى بدأت فى الملاحم القديمة كحكايات شفوية وصوتية ، أى بالكلام وليس بالكتابة . ولازالت هذه الصفة ، صفة الصوت التى تضبطها الأذن ، ملازمة للرواية إلى اليوم ، كما يختزن الجنين فى بطن أمه كل مراحل التطور التى مر بها الانسان ، وأنه شخصيا بدأ الرواية بروايتها بالكلام ، ثم عندما أخذ يكتب كان يعيد قراءة ما يكتبه بصوت مرتفع ، حتى يسمعه بأذنه ، لان للاسلوب الأدبى صوته أو جرسه الموسيقى ، وبعد ذلك بدأ يقرأ الرواية بعينيه فقط ، دون صوت .

وتعتمد الرواية ، عند مورافيا ، على البناء الفنى ، وعلى الشخصيات ، والايقاع . ويمكن لهذا الايقاع أن يكون بسيطا أو مركبا ، يبدأ بطيئا ثم يتحول الى السرعة .. والرواية يمكن ان تترجم . ولا يمكن ترجمة القصيدة .

وحول مدى التزام الروائى بالحقائق التاريخية ، ذكر مورافيا ان للروائى الحق كل الحق فى التصرف فيها .

واختتم مورافيا لقاءه بالحديث عن زوجاته الثلاث . الأولى الساموراننى التى قضى معها خمسا وعشرين سنة ، وصفها بأنها روائية شهيرة ، على درجة كبيرة من الموهبة ، وهى نتاج للرمزية الروسية . والثانية داتشيا ماراييني ، شاعرة وروائية وكاتبة مسرحية ومخرجة أيضا . كان لها دورها القيادى فى الحركة النسائية فى ايطاليا ، وأمضى مورافيا معها ثمانى عشرة سنة . والثالثة كارمن ميرا ، مضى على زواجهما سبع سنين ، وهى روائية موهوبة ، تمتلك أدوات الرواية الحديثة ، كما تتمتع بالقدرة على الكتابة التلقائية ، والاجادة فى وصف المجتمع .

نبيل فرج

٣
تعليق
على اللقاء مع مورافيا

درج المسئولون فى مصلحة الاستعلامات ووزارة الثقافة على دعوة كبار الكتاب العالميين لزيارة مصر والالتقاء بكتابها ومثقفيها ، والتعرف على الحياة فيها بكافة القيم التى يتمتع بها شعبنا الأصيل . وهو تقليد حميدعلى أية حال ، لا ينفرد به بلدنا ، فمنذ سنوات طويلة وجهت الصين دعوة مفتوحة إلى ألبرتو مورافيا ، وعاد منها

يعجب للقدر البسيط الذى يحتاجه المرء ليعيش (بالقياس إلى الترف النسبى الذى ترفل فيه غالبية شعوب أوربا الشمالية) .

وبالأمس وجهت وزارة الثقافة الدعوة للصحفيين والكتاب كي يلتقوا بالكاتب الشهير آلبرتومورافيا فى أحد فنادق القاهرة بمناسبة زيارته لمصر . ولكنى لا حظت فى هذا اللقاء للمرة الثانية تكرار لما حدث من قبل حين زارنا الأديب السويسرى « دورنمات » ، إذا لم يتجاوز « حوار » المثقفين المصريين مع الأديب الكبير القادم من الشمال الأوروبى موقف التلميذ المستفسر من الأستاذ عن جانب هنا أو هناك من بعض أعماله ، بينما لم يجترىء أحد على الدخول فى محاورة نقدية مع ضيفنا حول أعماله . وعندما حاول كاتب هذه السطور ذلك أثناء زيارة « دورنيمات » للقاهرة لم تتح له المنصة الفرصة ، بينما تركتها مفتوحة على مصراعيهالكل من عبروا عن هيامهم وشديد إعجابهم بكتابات الضيف « العظيم » -حسب تعبيرهم - بينما لم تتح لى آنذاك الفرصة إلية لأوجه السؤال التالى حول واحدة من أهم مسرحياته ، إن لم تكن أهمها ، وهى « علماء الطبيعة » وكان سؤالى يتخلص فى الآتى : إن مؤلف هذه المسرحية ينصو باللآئمة على تقدم المكتشفات العلمية فى مجال الفزياء النووية فى هذا القرن ، ويرى فيه أس بلاء البشرية وإمكان فنائها (وإثبات ذلك يسير من نصوص المسرحية ذاتها) أما السؤال الذى أردت أن أوجهه إلى السيد « دورنمات » فهو الاتى : الاترى أن أس البلاء الذى يمكن أن يحتاج البشرية لا يمكنفى تقدم العلوم واكتشافاتها بقدر يرجع إلى نوعية العلاقات السائدة بين البشر ، وبين الدول ، فإذا كانت سليمة كان استغلالها لهذه المكتشفات العلمية مسخرا لتقدم شعوبها ، أما إذا كان صراعيا فسوف لن تكفيها تلك المكتشفات العلمية لإفناء « الأعداء » بل ستنفق الكثير من الجهد والمال لدفع الاكتشافات العلمية التى تهيىء لها الهيمنة على غريمها ، ولعل السباق بين القوتين العظيمتين فى مجال « بحوث الفضاء خير مثال على ذلك ؟ فالخطر الذى يهدد البشرية ليس
إذا مبعثة تقدم البحث العلمى ، وإن كان حتى هذا يمكن توجيهه ومنذ البداية نحو تطوير حياة البشر إلى الأفضل ، وإنما فى الآليات الغالبة على علاقات الأمم بعضها بالبعض الآخر . .

لم يُسمح لى آنذاك بتوجيه هذا السؤال المحاور إلى الضيف الكبير ، بينما سعى إليه بعض كبار كتابنا ليقفوا منه موقف التلميذ المستفسر . حتى أن زوجة « دورنمات » قالت لى عشية مغادرتها وزوجها القاهرة : إنهم - تقصد الأدباء المصريين - لم يزيدوا على تقديم بعض التفسيرات التقليدية لأعمال زوجها . أما تعليق « دورنمات » نفسه حول انطباعاته عن زيارته لمصر بعد عودته إلى سويسرا فلا تعليق لى عليه !

وعندما حضرا لبرتومورافيا إلى القاهرة تكرر الموقف نفسه ولم نتعلم . إذا لم تتجاوز أسئلة المثقفين المجتمعين فى قلعة أحد فنادق النجوم الخمس ضرب الأخماس فى الاسداس سعيا إلى « تكريم » الضيف الكبير بالاعراب عن كبير إعجابها بمؤلفاته حتى أن أحد طلائع المسرح المصرى نهض ليسأله عما إذا كان يسمح لفرقته أن تمثل أحد أعماله وطبعا وافق الضيف وهو يخفى تثاؤ به ، ثم حين طلبت أن أحاور حول المحاور الأساسية فى أعماله الأدبية رأت المنصة المضيفة أن فى ذلك إجهادا لضيفها ، الكبير وطلبت منى أن أختزل سؤالى إلى ما يفضى إمكان إقامة الحوار أصلا ، فاعتذرت وآثرت الإنسحاب . أما السؤال الذى لم تتح لى المنصة أن أوجهه إلى ألبرتومورافيا « فمفادة » : يلاحظ على أعمالكم الأدبية أنها تركز على إبراز الآليات النفسية المعقدة لشخوصها ، مستفيدة فى ذلك ولا شكبمكتشفات التحليل النفسى الفرويدى ، وذلك على حساب العلاقات الاجتماعية التى تربط بين هؤلاء الأفراد ، إذ تصبح فى أعمالكم الروائية على وجه الخصوص ثانوية إذا قيست بالأبعاد النفسية للفرد ، وهو عكس ما نجدة فى أعمال كاتب أوربى آخر كبرتولد برخت ، إذ تتبدى من خلال مؤلفاته المسرحية والروائية أهمية العلاقات بين الناس والدور الأساسى الذى تلعبه فى تشكيل العوالم النفسية للأفراد الداخلية فى هذه العلاقات المتشابكة مع بعضهم البعض .

ألم يكن من المفيد أن أطرح هذا السؤال المحاور على « ألبرتومورافيا » وأن يحس بأن لدنيا من يستطيع أن يقف على صعيد التأمل النقدى موقف الند لا موقف التلميذ ؟ وهل يعرف الذين يوجهون إليه الدعوة لزيارتنا أن تجربتنا مع كبار الكتاب الأوربيين بدءاً بزيارة سارتر فى الستينيات ، وانتهاء بزيارة « دورنمات » « ومورافيا » فى الثمانينيات لم

ولن تترك أنه أثر ايجابى فى نفس أحد منهم طالمااقتصرنا على أن نؤكد لهم أنهم أساتذتنا الكبار الذين لا نجرؤ على مناقشتهم نقديا . وليس معنى ذلك بطبيعة الحال أن ندعوهم لنتقدهم ، أو أن نترك بعض الخصوم الأيديولوجين ليهيلوا عليهم التهم « النقدية » بلا أسباب ودواعى حقيقية نابعة من التشريح العلمى الدقيق لأعمالهم ، ولاسيما للمحاور المعرفية الغالية على تشكيلها الفنى . وهو أمر أعترف أنه ليس متاحا لبعض كبار نقادنا ولا أقول غالبيتهم وحسب ، وذلك لهيمنة تصور عام لدى مثقفينا ، بل ولدى بعض المسئولين عن الثقافة فى بلدنا ، بأن كل ما اشتهر فى الغرب ومن عرف فيه ، علينا أن ننهل مما يفيض به علينا من فيض حكمته وكفى أما أن نحاوره بصورة نقدية هادئة ، فهذا ما أثبتت التجارب غير مرة حتى الآن أنه غير مستحب . ولقد رحم الله امرءا عرف قدر نفسه ! ثم كيف لنا أن نحاور ضيفاً كبيرا كهذا نزل علينا محاورة نقدية موضوعية ولواتسمت بالهدوء الباحث العلمى ؟

على أيه حال فالنكوب عن ذلك لا يخلف فينفس ضيوفنا سوى احساساً يتأكد فى نفوسهم بعد مغادرتهم لنا ، وهو أن ما كانوا يتوقعونه لدنيا قبل زيارتهم لنا وجدوه بالفعل : مستوى ثقافيا لا يرقى فى أحسن أحواله عن اجترار أساليب التفسير الأدبى التقليدية فى الغرب ، مع انبهار بكل ما اشتهر ومن اشتهر فيه .

وليس هذا مانرنو إليه بالطبع من دعوة هؤلاء الضيوف لزيارتنا ، ولووعينا أن التحاور والاشتباك النقدى معهم على أرضيتهم ، على أن يرقى عمليا إلى هذا المستوى بالطبع ، هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن يجلب لنا احترامهم وتقديرهم لأنهم سيتعلمون منا رؤية جديدة لأعمالهم ربما لم تقابلهم فى بلادهم الأصلية رؤية تسم بالشمولية وتتجه مباشرة للمحاور الأساسية فى أعمالهم ، لو وعينا ذلك ، أو بالأحرى لووعى ذلك القائمون على دعوة هؤلاء الكتاب الأجانب الكبار لكانت فى زيارتهم لنا جدوى أكثر بكثير . . لأنهم عندئذ سيحسون بثقلنا الفكرى والحضارى المعاصر الذى لايقتصر على عصور أجدادنا الأوائل الذين ينتهزون فرصه دعوتنا لهم ليزوروهم فى متاحفنا وآثارنا . ◆

د . مجدى يوسف

مسعود يرسم لواحظ

أشرف الصباغ

قفزت أمي من فوق العربة ، قذفت بالشبشب إلى جوارى ، جذبت طرحتها من تحت قفص الليمون . حمل أبي القفص وأنزله على الأرض ، أمسك بيدى العربة ، وعدل من وضعها ، نظر إليها ، وقبل أن ينصرف دافعاً العربة أمامه ، ودعته بنظرة خاطفة .

وضعت الشبشب تحتها ، وجلست . إمتدت يدها تدعك ليمونة . نظرت مرة ثانية إلى أبي الذى إبتعد قاصداً الوكالة ، وسرحت ببصرها خلفه حتى غاب .



رحت أحفر فتحة الفم فى حبة البطاطس ، إلتفتتْ إلىَّ :

ــ ياوداد حرام عليك . .

كانت قد ضربتى فى الصباح ، عندما جرح المسمار يدى ، حيث كنت أحفر عينين فى حبة بطاطا ، لكننى سرعان ما تسللت إلى عربة (أم لواحظ) وسرقت حبة أخرى ، ولما فشلت فى الحفر عليها ، إستبدلتها بحبة البطاطس من فرش (عبد الجواد) .

* * *

السوق خالى ، وأغلبهم باع ، وذهب ليجهز بضاعة الغد . لم يتبق إلا القليلون ، فوق عرباتهم أو خلفها . المشترون أيضا يظهرون بين وقت وآخر ، يساومون ، والباعة يتململون فى وقفتهم أو جلستهم ، بعضهم قد غفا ، والبعض الآخر لا يزال يدلل على بضاعته . بإشارة أو إيماءة ، وهدوء ما يتسلل منبسطاً فى كل الإتجاهات ، يسير فى رتم بطىء ، وخطى واثقة ، لا يكسر من وقعها سوى طنين الذباب المتراكم فوق قش الأرز المبلل فى الأقفاص المهشمة ، أو على العربات المغطاة بالشكائر ، وبعض القطط تتلصص ، وكلب زكية لا يزال نائما تحت عربتها .

* * *

إنتهزت غفوة أمي ، وقذفت الكلب بحجر ، عوى ، فزعت أمى ، نظرتْ إلىّ ، إنشغلتُ بالحفر ، ولما رفعتُ وجهى ، رأيتها تبتسم محذرة :

هو الصبح المسمار . . ودلوقت الكلب ! . .

كما لو كان الكلام لا يعنينى ، رفعتُ الوجه إلى أعلى ، ورحت أتأمله إتسعت بسمتها ، زحفتْ ناحيتها ، أدرته إليها ، مالت إلى الخلف ضاحكة :

ــ دى شبه لواحظ .

هششتُ ذبابة من فوق أنفى متأففاً .

ــ لواحظ مين ؟! . . دى شكل بنت أم أمل اللى بتروح المدرسة ضحكتْ أكثر ، ضاقت عيناها ، وأدمعت ، إنبسطت تجاعيد وجهها ، صار كما لو كان أملسًا ، وناعمًا . زحفتْ نحوى ، ولما جذبتنى ، إمتد بصرها خلفى ، وشعيرة حمراء تتماوج فى قلب دمعة لم تفر . إحتوتنى ، أقفلتْ ذراعيها ، أرحتُ رأسى فى تلك المساحة الواسعة بين الكتف وبين الثدى . وقع بصرى على الليمون ، بدا لامعًا ومبتسمًا ، مددتُ يدى ، رجعتْ برأسها إلى الخلف ، لفحتنى أنفاسها ، كان بصرها ممتدا فى البعيد :

ــ حاترسم على الليمون كمان ! . .

فى حين يمر عبد الجواد دافعاً عربته ، وياقة جلبابه متهدلة ، تظهر قفاه الأسود ، وتجر فى ذيلها قش الأرز وبعض ورقات الكرنب والجرائد . إلتفت إلينا :

ــ إزيك ياأم مسعود . . الراجل راح الوكالة ؟

ــ أيوه . .

ــ مش عاوزه حاجة ؟

ــ تسلم ياخويا . .

ولما تجاوَزَنا . . إلتفت ثانية ، وعلى شفتيه الغليظتين بسمة ، تظهر قتامه الفم الخالى من الأسنان :



ــ إزيك ياحرامى البطاطس .

ضحكتْ أمى ، ولويتُ بوزى .

* * *

وضعتُ الوجه بجوارى ، رحت أنظر حيثما تذهب عيناها ، ولما غفت أخذت أحفر بالمسمار على الأرض . إتسعت الحفرة ، القيتُ بالمسمار ، تسللتُ إلى عربة بجوارنا ، إقتربتُ فى هدوء وحذر ، هويتُ بكفى ، سقطتْ ذبابة ، أطبقتُ عليها فى حرص ، جريتُ بخفة ناحية الحفرة ، وضعتها ، أهلت عليها التراب ، إنتبهتْ أمى ، نظرتْ إلى الحفرة ، قفزتُ بعيداً عنها :

ــ ياواد بطّل قرف . . حاضربك .

* * *

جاءت لواحظ ، أشارت لى بيدها ، جلسنا بعيدا . نظرتْ إلىّ طويلاً ، وذبابة تحاول الدخول فى فتحة أنفها ، والمخاط يمنعها ، إنتابنى إحساس بالقلق ، تحول إلى حركة فى يدى ، هششت الذبابة ، إبتسمتْ لواحظ ، تحرك سواد عينيها سريعاً ، إختلط ببياضها الرائق ، مدتْ يدها إلى جيبها ، أخرجتْ مسماراً وقطعة حجر ، وضعتها بيننا :

ــ رسمت إيه إنهار ده . .

أشرتُ إلى حبة البطاطس خلف أمى هناك ، نهضتْ ، جاءت بها ، وراحتْ تتأملها ، وبين الحين والآخر تحاول دفع ذبابة ، وعيناها مركزتان على الوجه ، كأنها تقرأ ملامحها ، وبسمة توارى القشف حول الشفتين ، وعلى جانبى فمها . مسحتُ أنفى بكمى :

ــ حلوه ؟

ــ أيوه . . . حاخدها . .

أشرت لها برأسى ، فى حين كانت أمل تنزل من عربة المدرسة ، وبيدها حقيبتها . أحسست بخواء شديد فى الصدر ، إرتفعتْ عيناى مع كفها البيضاء الصغيرة ، وهى تزيح القُصة إلى جانب رأسها لتكشف عن جبهتها المقوسة فى رحابة ولمعان ، والجزء الخلفى من شعرها معقوص على شكل ذيل الحصان ، وكلما خطت خطوة ، إنزاحت المريلة لتبين عن ساقيها الرفيعتين بداخل جوربها الأبيض الطويل ، وكلما إقتربتْ ، دق قلبى ، ووجهها يلمع ، والسنتان الأماميتان تبرزان الشفه العليا ، فتبدو ملامحها جميعًا باسمة فى هدوء ينسحب على نظرات العينين ، ولما صارت بمحاذاتنا ، أبطأتْ ، ونظرتْ إلينا ، إتسعتْ عيناها ، إبتسمتُ ، عقصتْ أنفها ، أدارتْ وجهها سريعًا ، إتسعتْ خطواتها ، وضاقت بسمتى ، وعندما إلتفتتْ مرة أخرى ، حاولتُ الإبتسام ، لكنها كانت قد إختفت ، وصوت لواحظ يتسلل بقسوة قابضاً على اللحظة :



ـ حاترسمنى يامسعود ؟! . .

والمسمار فى يدو الحجر فى الأخرى ، ومسحه من الدهشة والقرف على ملامح الغائبة ، وبسمة على وجه الجالسة أمامى تنتظر .

* * *

أخذت أنحت الشفتين ، وأزيل عنها لون الحجر الداكن ، أغرس سن المسمار ، أحدد خطاً رفيعاً بين شفتين رفيعتين ، نظيفتين ، والجالسة تبتسم . ولما حاصرتنى عيناها ، رسمتُ وجهى ، وقسمتُه مناصفة بدلاً من الحبتين ، ورحتُ أمرح بين البياض الممتد ، والنسمة المتكاثفة خلف غشاء العين الشفاف ، وكلما أبحثُ النظر ، رأيت وجهين مكتملين فى الأفق الخلفى ، فيما وراء الأبيض المتقوس مع إنحدارات الجبهة ، وتفرطحاتها . وفى الزوايا القريبة من الأذنين أقبض على شعاع ، وأرفع وجهى ، أتشمم ، أغفو ، وتنفلت اللحظة ، تتسرب ، ويهدرنى الأبيض ، تتجاذبنى الزوايا تنفينى ، وأعود خلايا عضوية ، تتشكل وجهاً واحدا ، يلتمس العذر ، ولا ينقسم ، يخطو خطوة ، يتجاوز الخط الفاصل ، يقف على عتبات العين ، وتنحسر الموجة الشفافة الساكنة ، تترقرق ، تنداح رذاذا ، تتوحد مع النسمة المتكاثفة ، وتجتازان معاً غشاء العين الشفاف .

* * *

فزعنا حين صرت عجلات السيارة على الأرض بشدة ، إلتفتُ ناحية أمى ، كانت مائلة إلى الخلف فى ذعر ، والقفص بين ذراعيها . سبقتنى لواحظ ، القيتُ بالمسار وقطعة الحجر ، ولحقتُ بها . إنفتح الباب ، نزل الرجل . حملنا القفص عنها وخطوط زرقاء تزحف بين تجاعيد وجهها ، وصدرها يعلو ويهبط سريعاً .

إستندتْ إلى الأرض بكفيها ، زحفتْ إلى الخلف ، ووضعنا القفص بينها وبين السيارة . إقترب الرجل ، حاولت النهوض ، لم تستطع ، نظرتْ إليه :

ـ معلهش يابيه .

ـ مش تقعدى على جنب

إبتسمتْ :

ـ أى خدمه ياسعادة البيه

كان طويلا ، وحذائه اللامع يكاد يدفع القفص فى وجه أمى ، وثمة تواصل بين ما فى القفص ، ولون تلك الأزرار التى تومض بشدة ، فتصنع دوائر شاحبة على صدر القميص الأبيض ، تنزل طوليه حتى يختفى القميص فى البنطلون فتنقطع . ولما رفعت وجهى ، إصطدمت عيناى بعينيه ، إرتعشتْ حاولتُ الإنشغال بأى شىء حولى ، لم أستطع ، مط شفته السفلى إلى الأمام ، ضاقت عيناه ، وضيق ما على ملامح وجهه ، لكنه ما لبث أن زم شفتيه ، وأشاح عنى . أخرج يدا من جيبه ، وأبقى الأخرى ، أشار :

ـ هات خمس ليمونات

إتسعت بسمتها . وعندما إلتفتُ إلى لواحظ ، رأيتها مصلوبة على السيارة ، تسحبتُ خلفها ، كان وجهها ملتصقا بالزجاج ، إقتربت : حبات التفاح الكبيرة متناثرة بكثرة على المعقد الخلفى ، ولفافة مفتوحة ، شبيتُ على أطراف أصابعى ، لم أتبين ما بداخلها ، واللفافة الأخرى مربوطة فى عناية بشريط أحمر لامع . نظرتُ إليها ، عيناها مركزتان على حبة تفاح ، قريبة ، ولسانها يلعق الزجاج . مددتُ يدى إلى مقبض الباب ، جذبته ، لم ينفتح ، وإستدرنا على صوته :

ـ ما هى بلد سايبه . . فين بتوع التموين . .

ونظراتها تتكسر على المسافة بينها وبينه ، إستباحت بسمة :

ـ خدهم بريال وخلاص ياسعادة البيه . .

ووجهها يزداد تغضناً ، ويدها الممدودة ترتعش .

تسحبتْ لواحظ ، سارت فى بطء صوب المكان الذى كنا نجلس فيه ، إنحنتْ ، إلتقطت المسمار والحجر ، عادت ، دستْ فى يدى المسمار ، وقبضت على الحجر ، وإتجهنا صوب الرجل . ◆

دائرة العشق الأبدية

سمير درويش

دفنْتُ بـاستدارة ـ النهـودِ رأسىَ التمورُ فى كهـولةِ
البراحِ ،
وانقباضةِ العروقِ ،
والدِمَا
تشقَّقتْ وريقةُ الحياةِ واستقرَّ فى كآبةِ الغيومِ لونُهَا
تشبثَتْ أناملُ الخريفِ : باستطالةِ الذراعِ
واستقامةِ الضلوعِ
أثمرتْ قريحتى علامةَ السؤالِ ،
أينعتْ بوجهىَ الكليل أدمُعاً
وحرّقَتْ نسائمُ الجفـافِ أحرُفَ الـوريقـةِ التضـجِّ
بالأسى
وبانَ بالجبينِ جرحىَ المديدُ بامتدادِ لحظةِ الـ . . و
د
ا
ع
شيّدتْ تدَاخلُ الحروفِ الوقوفِ فى مفارقِ الطريقِ
شيّعتْ سهامَ قمةِ الشتاءِ
ـ من خلالِ فتحةِ بالغيم ـ
شمُسنَا المهاجرهْ
أتختفى محازِنُ السماءِ إن طفقْتُ دمعتينِ
أمْ تراهْ سطرُهَا الأخيرُ ينقضى
لتسكنَ الحياةُ بالردى !!
وقلتُ : وشوش الحمامُ سرّهُ للموجِ
قلتُ : تنمحى المسافةُ التضيقُ بينَ وردةٍ تبوحُ بالرحيقِ
. . والذى يرومُ عُطْرَهَا
وقلتُ : انى رجوتُ أنْ أبثَّ للنباتِ شِعْرِىَ الفصيحَ
. . يرتوى ، يصيرُ مركباً
وقلتُ : فى هنيهةٍ يصيرُ خامداً تمـوُّجُ المياهِ ، يختفى
بصخرةٍ
. . تمدُّ فى محاجرِ الشطوطِ ثلْجَهَا
وقلتُ : يهـدُلُ الحمامُ تحتَ جلدى الصـدىء غنـوةَ
الخروج من منابعَ الحريرِ
. . والدخولِ فى برودةِ الرخام
قلتُ : فى إطارِهَا المذهّبِ الحوافِ طفلةٌ ،
تكوِّرُ الوجودَ دمعةً ،
تخطُّ فوقَ خدِّهَا ملامِحَ الشتاتِ
قلتِ : انى ببهجةِ السماءِ مُظْلِمٌ .
تصدُّنى . .



تحطُّنِي جهامةُ الوجوهِ فى بدايةِ السرابِ
أكتوى بنارِهَا حبيبَةَ الرمالِ ،
ـ تستعيرُ من حرائقِ الشموسِ نارَهَا ـ
أكِرُّ فى شجاعةِ الذينَ يقذفونَ فى متاهةِ المواتِ متعةَ الصَبَاحِ
أشتهِي سيولةَ المياهِ كى تشُقَّ سطوةَ الجفافِ فى ممالِكٍ
. . تُذَلُّ داخلِي
فتنطفى حلاوةُ المياهِ فى سخونةِ الرمالِ ،
أكتوى بنارِهَا ،
أكِرُّ كى أفوزَ بالحياةِ ، تنطفى
أكِرُّ ثانياً ، فتنطفى

. . . . أكِرُّ ثالثاً . . . .
. . . . ورابعاً . . . .
. . . . . . فتنطفى ، وتنطفى . . . .
. . . . و . . . .
تسقُطُ الوريقةُ اليتيمةُ الوجودِ من شجيرةِ الخريفِ ،
أنتهى ،
أعودُ حيثُمَا بدأْتُ كى أمُصَّ من طراوةِ النهودِ قصةً
دفنْتُ باستدارةِ النهودِ رأسى التمورُ فى كهولةِ البراحِ
. . . . وانقباضةِ العروقِ
. . . . والدِمَا ،
. . . . ◆

تأثير ت . س إليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور

مراد عبد الرحمن مبروك

عرض لرسالة الماجستير المقدمة من الباحث/ جمال نجيب التلاوى تحت عنوان « تأثير اليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور »

فى تمام الساعة العاشرة والنصف من صباح يوم الأربعاء الموافق ١٩ نوفمبر سنة ١٩٨٧ نوقشت بمبنى استراحة جامعة أسيوط بالقاهرة رسالة الماجستير المقدمة من الباحث جمال نجيب أحمد التلاوى . وكانت الرسالة تحت إشراف الأستاذ الدكتور ابراهيم المغربى أستاذ ورئيس قسم اللغة الانجليزية بتربية المنصورة . وقد استمرت المناقشة ثلاث ساعات بعدها منح الباحث درجة الماجستير فى اللغة الانجليزية وآدابها بتقدير جيد جداً وبالرغم من وجود رسائل جامعية تناولت تأثير ت . س اليوت على الشعر الانجليزى مثل رسالة الدكتور ماهر شفيق فريد التى تناول فيها « أثرت . س اليوت فى الشاعر الانجليزى و . هـ . أودن » إلا أن الدارسات المقارنة خلت من تناول تأثير هذا الشاعر على المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور . خاصة الدراسات والرسائل الجامعية لذلك عكف الباحث جمال نجيب التلاوى على دراسة هذه الظاهرة وظل مخلصاً لها عدة أعوام حتى تبلورت من صورة رسالة جامعية . وقد ساعد الباحث فى اقتحام هذا المجال موروثه الثقافى الأدبى لكونه مبدعاً للقصة القصيرة والرواية .

ومن هنا استطاع الباحث أن يحطم الرتابة التى ألفتها الرسائل الجامعية بأقسام اللغة الانجليزية فتحمل عناء الترجمة والبحث ليجعل دراساته المقارنة بين الأدب الانجليزى والأدب العربى لا بين الآداب الأجنبية فحسب .

(تأثير إليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور)

فلا تزال الدراسات المقارنة مجالا بكرا أمام الدارسين لرصد الالتقاء الحضارى والثقافى بين مختلف شعوب العالم . ولا تزال جامعاتنا المصرية مقصرة فى حق هذا الفرع من الدراسات الأدبية والنقدية ، فهذا الفرع غير مقرر فى أى قسم من أقسام اللغات الأجنبية (شرقية وغربية) وتدرسه فقط أقسام اللغة العربية لمدة عام واحد ، والمفروض أن يصمم فى كل أقسام اللغات بالجامعات المصرية والعربية .

وهذه الدراسة تحاول أن ترصد بالنقد والتحليل تأثير أعمال اليوت على المسرح الشعرى لصلاح عبد الصبور . فاليوت كاتب معروف على مستوى العالم بمساهماته الشعرية والمسرحية والنقدية ، ولهذا فقد أعدت حول أعماله الكثير من الدراسات النقدية ، وكذلك صلاح عبد الصبور أحد رواد الشعر العربى الحديث ، والذى أعاد الحيوية للمسرح الشعرى خلفا لأحمد شوقى وتكملة للشرقاوى . لهذا أعادت الدراسات المختلفة حول أعماله . وهذه الدراسة لا تختص بأحد منهما بمفرده ، وإنما تحاول تلمس خطوط تأثير أعمال اليوت (مسرح شعر ، نقد) على مسرحيات صلاح عبد الصبور ، لنرى إلى أى مدى افاد منها صلاح وهل تفوق على تلك المؤثرات أم ظل يدور فى فلكها .

لماذا هذه الدراسة :

والدافع الذى شجع الباحث على اختيار هذا الموضوع بالتحديد ، يتمثل فى سببين أولهما خاص بالدراسات السابقة التى تعرضت لهذا الموضوع ، فقد لاحظ الباحث أن الدراسات السابقة التى تعرضت لهذا الموضوع ، كانت تشير فقط للمقارنة بين الأعمال الشعرية لكلا الشاعرين ، أما عن الدراسات الخاصة بالمسرح فلم يسبق هذه الدراسة غير أربع مقالات ، ثلاث بالأنجليزية وواحد بالعربية ، كتب المقال الأول الناقد الانجليزى لويس تريمان « "Louis Tremaine" بعنوان مشاهدات حول حادثة مأساة الحلاج ، (مجلة العالم الاسلامى - يناير ١٩٧٧ م) ومقالا أخل للناقد العراقى فاضل تامر عن نفس الموضوع ثم جاءت المقدمة التى كتبها د. خليل سمعان لترجمته لمسرحية عبد الصبور (مأساة الحلاج) إلى الانجليزية ، وقد غير د . سمعان عنوان المسرحية وجعله "Murder in Baghdad" وذلك ليقرب لذهن القارىء الانجليزى الشبه بينها وبين مسرحية اليوت "Muder in the Cathedral" والمقال الاخير كتبه د . عبد الحميد ابراهيم باللغة العربية ونشر فى مجلة فصول (١٩٨٥ م) ويتضح من المقالات الأربع أن النقاد أولوا اهتمامهم للمقارنة بين مسرحيتين فقط هما مأساة الحلاج :- وجريمة قتل فى الكاتدرائية ، وهم بذلك يفضلون أربع مسرحيات لكل كاتب ، وهذا ما تحاول الدراسة الآتية أن تتجاوزه .

أثبات تأثير اليوت : ـ

والسبب الثانى الذى دفع الباحث لاختيار هذا الموضوع هو اعتراف صلاح عبد الصبور باعجابه الشديد بل وتأثره باليوت وأعماله خاصة فى مجال الدراما . فعندما نقرأ كتاب عبدالصبور « حياتى فى الشعر » نكتشف أن أراء وأعمال اليوت تتخلل سطور الكتاب . وعندما يناقش عبد الصبور بعض القضايا الأدبية والنقدية مثل التراث ، والأسطورة ، واللغة فى الشعر ، نجده يكرر نفس اراء اليوت ويمكن الرجوع لكتاب حياتى فى الشعر لنجد حديثه عن اليوت يملأ هذه الصفحات (٤٩ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ ، ٩٠ ٩١ ، ٩٢ ، ١١٣ ، ١١٦ ، ١٤٣ ، ١٦٥ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٨٨ ، ٢١٢ ، ٢١٤ ،) وقد اعتمد الباحث على طبقة بيوت الاعمال الكاملة . بل أنه فى كتابة (على مشارف الخمسين) يناقش عظمة اليوت ويتعرض للنقدات التى أشارت لتأثير مسرحية (جريمة قتل فى الكاتدرائية) على مسرحيته (مأساة الحلاج) .

وبالاضافة إلى هذه الاعترافات المباشرة ، هناك أدلة أخرى أكثر وقعا لأنها أدلة عملية منها المقالات التى كتبها صلاح عن اليوت وعن أعماله والتى تبلغ أكثر من عشر مقالات نشرت فيما بين عامى ١٩٦١ ، ١٩٧١ م أم الدليل الأهم فهو الترجمات التى قام بهاعبد الصبور ونشرها لبعض أعمال اليوت وهى الترجمة الكاملة لقصيدةThe Lave Sang of J. Alhred

قصيدة جبد لبيع الفريد بروفروك . "Pruhrock

وبعض مقاطع من قصيدة الأرض الخراب "The Waste Land" هذا بالاضافة إلى ترجمته الكاملة لمسرحيتين لاليوت هما "The Family Peumion التئام شمل العائلة "The cocktail Party حفل الكوكتيل ونُشر فى سلسلة المسرح العالمى بالكويت .

محتوى الرسالة : ـ

تنقسم هذه الدراسةإلى ثلاثة فصول بالاضافة إلى المقدمة والخاتمة ، والجداول التوضيحية . فالفصل الأول يتعرض للمفاهيم الدرامية عند الكاتبين فاليوت كان يريد أن تكون الدراما مكتوبة شعرا وكذلك وفى نفس الوقت ـ يفهمها الانسان العادى . ووضح ضرورةوأهمية الشعر فى المسرح ، فالشعر ليس ديكورا ولا عاملا جماليا وإنما جزء من نسيج المسرحية حيث يكتف الشاعر ويسمو بالخبرات الحياتية اليومية ، وقد أوضح اليوت هذا فى مقاله (الشعر والدراما) وفى كتابه (حياتى فى الشعر) يكرر عبد الصبور نفس المفاهيم الخاصة بضرورة أن يكتب المسرح شعرا وأن يكون جزءا من النسيج البنائى للمسرحية .

وكما استخدم اليوت المزج بين النثر والشعرفى واحدة من مسرحياته الخمس وهى (جريمة قتل فى الكتدرائية) وجدنا عبد الصبور يفعل ذلك فى واحدة من مسرحياته وهى (بعد أن يموت الملك) أمَّا اليوت فقداستخدم النثر مرتين لسبب يتعلق بالجمهور المتلقى ، فالمرة الأولى كانت موعظة دينية يقولها بيكيت داخل الكاتدرائية ، فذكر نص الموعظة نثرا كما يتلوها القساوسة فى الكنائس خوفامن أن يثور الجمهورعليه عندما يغير فى نص الموعظة ، والمرة الثانية استخدمها فرسان الملك بعد أن قتلوا بيكيت وذلك لكى يتحدثوا بشكل عقلانى يقنعون فيه الجمهور بأنهم ليسوا قتله ، فالشعر يكثف المشاعر والفرسان هنا يريدون مشاعر هادئة من الجمهور حتى لا يثور عليهم ، لهذا كانت الضرورات الدرامية هى التى دفعته لأستخدام هذا المزيج واستخدام عبد الصبور للنثر مع الشعر فى مسرحيته (بعد أن يموت الملك)كان لنفس السبب فالنثر استخدمته النساء الثلاث اللاتى يقمن بدور الكورس (فى الدراما اليونانية) فهن يظهرن دائما بعد احداث مفجعة ومثيرة ، فيتحدثن نثرا ليهدئن من مشاعر الجمهور ويحاولن اقناعه بوجهةنظرهن .

أما الفصل الثانى فهو يعالج تأثير الموضوعات أو التيمات على مسرح صلاح عبد الصبور وينقسم لأربعة أقسام ، أولاتيمة الاستشهاد وهذه التيمة نجدها تنحصر فى مسرحيتين هما (جريمة قتل فى الكاتدرائية) و (مأساة الحلاج) فاليوت يختار بطلا شهيدا من التراث المسيحى ، وعبد الصبور يختار لمسرحيته بطلا شهيدا من التراث الاسلامى ، غير أن تأثر عبد الصبور) باليوت يجعله يغير ملامح الحلاج ويجعل منه صورة من بيكيت (بطل مسرحية اليوت) . . فكلا البطلين زعيم دينى يواجه مشاكل عدة ثم دعوات تحريضية للتخلى عن قضاياهما فى مقابل تحقيق أمجاد شخصية لكنهما يصمدان حتى النهاية ، ويدافعان عن حرية شعبهما ويظهر تأثير مسرحية اليوت عندما نكتشف أن الموضوع ، والمدخل الدينى ومشهد المحاكمة والنهاية فى مسرحية عبد الصبور مشابها تماما لمسرحية « اليوت »

وثانيا

تيمة الاغتراب التى تسيطر على معظم مسرحيات الكاتبين ، فالاغتراب عند اليوت ـ نتيجة طبيعية للصدمة التى عاشها الغرب بعد حربين عالميتين ، أما عبد الصبور فعندما قلد اليوت فى هذا الموضوع كان لديه المبرر الموضوعى حيث الظروف الاجتماعية والسياسية فى مصر كانت متدهورة بالتحديد بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ولهذا نجد أن تيمة الاغتراب تأخذ انماطا مختلفة من التعبيرات هى :

١) مشاعر الخوف والانتظار والمعاناة ونجد هذه المشاعر تتملك معظم شخوص مسرحيات اليوت الخمس ونجد صدى لها فى مسرحيتى عبد الصبور (مسافر ليل) و (ليلى والمجنون)

٢) شخصيات معزولة عن المجتمع :

وأوضح مثال لهذا شخصية « هارى » فى مسرحية (التئام شمل العائلة) فهو نموذج للبطل المغترب وهو نفسه النموذج الاساسى الذى بنيت عليه شخصية سعيد فى مسرحية (مجنون ليلى) والعلاقات العائلية المفسخة فى مسرحية (حفل الكوكتيل) هى نفس العلاقة بين الملك والملكة فى مسرحية (بعد أن يموت الملك)

حتى بعد التفسير الرمزى لها ، حيث لا حب متبادل ولا تفاهم بين أفراد كل عائلة والعزلة المفروضة على شخصيات (التئام شمل العائلة) داخل غربتهم (ريتسموند) هى نفس العزلة المفروضة على الاميرة ووصيفاتها فى مسرحية (الاميرة تنتظر)

٣) شخصيات تبحث عن خلاص : معظم شخوص مسرحيات اليوت تبحث عن خلاص خاصة فى (التئام شمل العائلة ، وحفل الكوكتيل ، ورجل الدولة العجوز) ونجد مثيلا لهذا فى بعض مسرحيات صلاح عبد الصبور التى يرسم فيها بعض شخوصه على مثال مسرحيات اليوت وخاصة سعيد فى (ليلى والمجنون) و (الملكة والشاعر) بعد أن يموت الملك) .

٤) شخصيات تعيش فى أوهام : نجد هارى فى (التئام شمل العائلة) لورد حلافرتون فى (رجل الدولة العجوز) ،

والأمير كلارد وعائلته فى الكاتب المؤتمن) وهو النمط الذى رسم ـ عليه صلاح شخصيات بعض مسرحياته خاصة الاميرة فى (الأميرة تنتظر) والملكة فى (بعد أن يموت الملك) وسعيد سعيد (ليلى والمجنون) .

أما التيمة الثالثة فهى العقم :

واليوت يعطى لهذا الموضوع اهتماما كبيرا فى شعره ومسرحه ، ولعل أوضح مثال لذلك قصيدته (الأرض الخراب) وكذلك الكورس فى مسرحيته (جريمة قتل فى الكاتدرائية) وشخوص مسرحية (حفل الكوكتيل) يعيشون حياة عقيمة بلا معنى ولا هدف . . وصلاح استطاع أن يوظف هذه التيمة بنجاح كبير ، حيث نجد شخوصا عقيمة مثل الملك ، وعاجزة مثل سعيد ، وفى مقابل الخصوبة الدينية المسيحية التى يضعها اليوت حلا فى مسرحياته نجد صلاح أكثر واقعية وفنية اذ يوظف رمز الطفل كبديل وحل لهذا العقم ويصبح هو الطفل المعجزة فى ثلاث من مسرحياته (الاميرة تنتظر) ، (ليلى والمجنون) (وبعد أن يموت الملك)

ورابعا تيمة الموت والحياة :

أو الثالوث ألا لبوق غلشهير (ميلاد ـ موت ـ بعث) واليوت يتخذ المسيح نموذجه الاعلى فى ذلك ويربطه بأسطورة أوزيريس) حيث يصلب المسيح ليخلص العالم من آثامه ليولد من جديد نقيا . وظف اليوت هذه الفكرة فى ما كتبه من قصائده نذكر منها (الأرض الخراب ، رحلة مامى ، الرباعيات الاربع ، جيدلنج الصغيرة ، أغنية لسيمون) كما فى مسرحيته (جريمة قتل . .) و (حفل الكوكتيل) وطبق عبد الصبور هذه الفكرة فى مسرحياته الثلاث (مأساة الحلاج ، الاميرة تنتظر ، بعد أن يموت الملك) خاصة فى الحل الثانى الذى تعرضه النسوة الكورس حيث يولد طفل ليكبر ويبدأ دورة جديدة تعوض موت الملك العقيم .

التقنيات الفنية :

وينفرد الفصل الثالث بمناقشة تأثير التكنيكات (التقنيات) الفنية فى أعمال اليوت (مسرح ، شعر ، نقد) على مسرحيات صلاح عبد الصبور



ت . س . اليوت .

١ ـ استخدام الكورس :

كان اليوت شديد الالتصاق بالتراث اليونانى ، وبالرغم من أن كل مسرحية من مسرحياته كانت تعتبر تجربة جديدة إلا إنه لم يتخلص من تأثير المسرح اليونانى ، لهذا كان استخدامه للكورس اليونانى فى أولى مسرحياته « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ثم (التئام شمل العائلة) وجعل وظيفة الكورس ربط الأحداث الدرامية وكذلك التعليق على الأحداث ، إلا أن الكورس بدأ سلبياً ومستسلماً ولا يشارك فى الأحداث مشاركة إيجابية وفى تذييله لمسرحية (مسافر ليل) يؤكد عبد الصبور على أهمية الكورس ويرى أن استخدامه للراوى هو البديل للكورس اليونانى الذى يطلق ولا يشارك فى الأحداث وقد استخدم عبد الصبور الكورس بطريقتين مختلفتين الأولى عن طريق المجموعات التى تتحدث بأصوات فردية لكنها غير متمايزة كما فى مشاهد الجموع) فى مسرحية (مأساة الحلاج) أما . الثانية فيستخدمه الكورس فى شكل الرواى ونجد هذا فى ثلاث مسرحيات ، النساء الثلاث فى (بعد أن يموت الملك) ، الراوى فى (مسافر ليل) الوصيفات الثلاث فى الأميرة تنتظر) وجاء استخدامه للكورس تقليداً لاليوت وليس للدراما اليونانية حيث استخدمه بنفس المنهج الذى اتبعه اليوت .

٢ ـ توظيف التراث :

كان اليوت شديد الحماس للتراث وحدد مفاهيمه فى مقاله (التراث والموهبة الفردية) فالتراث فى نظره هو كل ما خلفته الانشائية ، أى عالمياً) ، ووجوده ضرورى (لكى يغير الحاضر) الماضى ، ويستر بشد الحاضر بالماضى ، وفى توظيفه لعناصر التراث اعتمد اليوت على عنصرين ـ فقط هما : الدينى و (الاسطورى) فالتراث الدينى فى مسرحيته الأولى (جريمة قتل . .) أما التراث الاسطورى فاعتمده من الاساطير اليونانية فى كل مسرحياته الباقية التئام شمل العائلة على استخدام (   ) أى الشريرات اللواتى يتتبعن المجرم لينتقموا منه ثم تحولوا بعد ذلك إلى (Furies) أى (الجزات) لتصالحهم مع هارى وهى أسطورة مأخوذة من الاوريتية لاسخيلوس ، ومسرحية (حفل الكوكتيل) توظف أسطورة (Alcestis) أولسستينر ليور وخلاصتها المرأة التى تضحى بحياتها بدلاً من زوجها ومسرحية (الكاتب



المؤتمن) أيضا توظف أسطورة (Jam) آيون ليوروبيدز عن الطفل الذى يفقد صغيرا ثم يعود لابويه كيداومسرحية (رجل الدولة العجوز) توظف اسطورة أوديب وابنته انتيجون حيث يظل ــ أوديب مطارداً بالماضى ولا يساعده أحد إلاّ ابنته انتيجون ويلاحظ أن اليوت لم ينجح تماماً فى مزج هذه الاساطير يسدى وسياق مسرحياته خاصة أول مسرحيتن) فنجد فى (التئام ــ شمل العائلة) انفصال كامل بين السياق المسرحى لموضوع معاصر وبين الخلفية الاسطورية ، ولكنه تدارك ذلك فى مسرحياته التالية وبلغ قمة النجاح فى مسرحيته (رجل الدولة العجوز) وعبد الصبور يهتم أيضا بالتراث نجده يكرر نفس اراء اليوت عن التراث فى كتابيه (حياتى فى الشعر) وقراءة جديدة لشعرنا القديم ، لكنه لم يتوقف عن توظيف الدين والاسطورة فقط ، بل تجاوز ذلك إلى الفلكور الشعبى وإلى الحكايات الشعبية (مثل الف ليلة وليلة) بل حاول خلق جو اسطورى كما فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) ومن الواضح أن التراث الدينى كان فى مسرحيته الأولى (مأساة الحلاج) .

وفى مسرحية (الاميرة تنتظر) نجد الحس السندبادى لالف ليلة وليلة وكذلك توظيف حكاية (ملك الحضر)المأخوذة عن السير النبوية لابن هشام ، أما فى (ليلى والمجنون) فيعيد توظيف حكاية (قيس وليلى) لكن من خلال مسرحية أحمد شوقى ونلاحظ استخدامه للتراث العربى فى كل مسرحياته باستثناء جزئية فى مسرحية (بعد أن يموت الملك) المتمثلة فى الحل الأول الذى تعرضه نساء الكورس حيث يوظف اسطورة أوفيوس الذى تموت حبيبته : فيذهب للعالم السفلى ويطلب من الآلهة أن يعيدوها معه ويوافقون ثم يخطأ خطأ يجعله يفقدها لـلأبد . ويُلاحظ أيضا على عبد الصبور أن استخدامه اليوت للتراث فى مسرحياته ، ونجد اليوت يشير لمصادره التراثية ، أما صلاح فهو لا يشير ، ويشير فى كتابه (حياتى فى الشعر) بأن مصادره التراثية لا يعرفها إلا الناقد الفاحص مؤكدا بذلك نجاحه فى استخدام التراث دون أن يبدو منفصلاً عن الموضوع الذى يعالجه .

٣ ـ إستخدام لغة الحياة اليومية :

وهذا التكنيك أفاد به صلاح من خلال شعر اليوت وليس مسرحه وبالنحد Typint fragmant مقطوعة ناسخة للأله الكاتبة فى قصيدة الأرض الخراب ، وهذه يستخدم اليوت الفاظاً لم يكن مشاعاً استخدامها فى الشعر من قبل مثل (المشد والجورب) والملابس الداخلية ، الشبشب) . . وهكذا وقد ذكر صلاح فى « حياتى فى الشعر » هذا المقتطف وأعلن أعجابه به وكذلك تقليده له لهذا نجد كثيراً من هذه الألفاظ التى تعد Taboo بالاضافة إلى تعبيرات عاميةمن الحياة اليومية متخللة بعض مسرحياته ولعل مسرحية (ليلى والمجنون) مليئة بهذه اللغة وكذلك مسافر ليل ومأساة الحلاج) .

٤ ــ المعادل الموضوعى :

ويصل تأثير اليوت إلى أعمال صلاح من خلال الكتابات النقدية بهذا يبدأ هذا القسم بشرح نظرية المعادل الموضوعى كتكنيك فنى يحاول الفنان من خلاله أن ينقل للمتلقى شحنات مشاعره وأفكاره بخيث يحس بها القارىء بنفس القدر الذى أحسه الفنان دون أن ينقل له تجربته الخاصة أى تأخذ طريقة موضوعية وذلك عن طريق مجموعة من الأحداث أو الرموز التى تقوم مقام الخبرة الخاصة للفنان .

وقد استخدم عبد الصبور هذا التكنيك فى مسرحيتن هما :

١ ــ مأساة الحلاج حيث كان عبد الصبور (كما ذكر فى كتابه شخصية الحلاج ومعاناته من أجل خلاصة وخلاص شعبه وكأن الحلاج يحمل هموم عبد الصبور ، لكنه اقنعنا بها وانفعلنا معه .

٢ ــ حيلة التضمين واستخدمها فى مسرحية (ليلى والمجنون) حيث اعتمد على موقف من التراث وهو مسرحية أحمد شوقى ليحملها قضاياه ومشاكله التى يعانيها خاصة بعد هزيمة يونيو ، وكانت مسرحية شوقى المعادل الذى وجده صلاح ليعبر من خلالها وبشكل موضوعى عن هموم خاصة تتحول إلى هموم وطن

ـ وآخر التقنيات الفنية توظيف الراوى كقناع درامى :

وهذا التكنيك أخذه عبد الصبور من شعر اليوت وليس مسرحه ، وكان نموذجه فى هذا شخصية تايريزيس TIRESIES فى قصيدة الأرض الخراب حيث كان تايريزياس هو الرواى والذى يحمل آراء وأفكار المؤلف ويقول عنه اليوت أن ما يقوله تايرياس هو مضمون القصيدة ومغزاها وقد نقل عبد الصبور هذا التكنيك فى مسرحيتين له هما (بعد أن يموت الملك) و (مسافر ليل) فى المسرحية الأولى نجد النساء الثلاث اللاتى يروين أحداث المسرحية يتحدث عن كتاب (الشعر) لارسطو وعن الحبكة والعقدة وعناصر الدراما وكذلك يسخرن من مثقفى العصر ، فى حين أن صلاح يضعهن فى بداية المسرحية بأنهن محظيات الملك وجاهلات ، لهذا كان حديثهن هذا باسم صلاح نفسه وليس بأسمهن أما فى المسرحية الثانية فالراوى يشارك فى الاحداث ولكن بسلبية أيضا ، فهو يظل مجرد مشاهد يصف الاحداث ويعلق عليها وأخيرا لا يثور ويساعد المجرم فى حمل جثة الضحية ، وصرخته فى نهاية المسرحية (ماذا استطيع أن أفعل) هى نفس صرخة تايريزياس فى نهاية الأرض الخراب (هل بمقدورى أن أصلح شيئا من الأمر .)

(Shall J —— at leat —— set my hamd in arder) ?

وهى صيحة عاجزة فى كلا الموقفين .

ويتبقى بعد ذلك الخاتمة التى تلخص نتائج الدراسة ، ثم بعض الجداول التى تقدم شرحاً مبسطا لنظرية المعادل الموضوعى .

وتجدر الإشارة إلى أن المقتطفات المستخدمة فى الدراسة من الكتب العربية ومن أعمال عبد الصبور من ترجمة الباحث . وتجدر الإشارة ايضا إلى أن قلة الدراسات والمراجع الخاصة بموضوع الباحث جعلت الباحث يولى اهتمامه بدراسة النص اساساً ◆

الشحوب

أحمد مرتضى عبده

كانَ الشحوبُ مُزْدَهِراً على الجدرانِ
والأفنيةِ القديمة
والشتاءُ قائماً بالوصيدْ
وكانَ فى قلبى اتقادْ
لقصيدةٍ سميتها وطنى
وأسلمتها لحظاتِ اشتعالى
- التى تُعَانى الكسادْ - . .
وكانَ الصمتُ مُرْهقاً
من نزولهِ
على هواءِ الغرفةْ
وكانت الشُرْفةْ
تستلقى
فى انتظارِ الشمسِ
والعصافيرِ
والصباحْ . .

كنتُ وحدي
مثلما قد كنت وحدى
أصِلُ البرقَ بقلبى
وأقرأُ الريحَ التى تسافرُ
طيلة ماأرجوهُ مِن هواءْ
كانَ الركودُ خِلاً ثقيلا
والملحُ البَحرىُّ . . بليلا
والضلوعُ مثقولةً بالسُعَالْ
كانَ كلُ ما أراهُ من ظلالْ
يُفَسِّرُ ابتعادى عن سماءِ النيلْ
وعن طفولةِ النخيلْ . .
وكانَ كلُ ما أراهُ من صدى
وطناً
أرجوهُ خالياً من الجروحْ
وكانَ كلُ ما يبوحْ
- فى قلبى . . من القصيدْ -
يبوءُ بالهَرَبْ
يبوءُ
بالنزوحْ . . . !!

كانَ على قامتى أن تبللَ الماءْ
وعلى قدمى
أن يأكلَ الطريقْ
من أجلِ أنْ
نريٍ صديقْ
يهتمُ مرةً . . بما يُقَالْ
وكان عليَّ أنْ أُميّزَ الأفراسْ
- التى تُطْلِقُ بَوْحَهَا العنّينْ -
وتطفىءُ الصهيلَ الذى
يفترسُ النُعَاسْ
ثمَّ كانَ عليَّ
أنْ أُوّدِعَ الأيائلْ
وأن أكتشفَ النخيلُ
والنيلْ
الذى يسيرُ مُهْمَلاً
كما يسيرُ حوذىٌّ . . تَعِبْ
ثمَّ كانَ عليَّ
أنْ أمضى . . وحيداً
وأُكَلِّمُ الجدرانَ المُنَدَّاةَ
بالذكرياتْ
عن صاحبتى التى
كَرَّستْ أصابِعَها . . للسؤالْ
وظلها النحيلَ . . للوداعْ . .
●

كانَ عليَّ . . فى هذا المساءْ
أن أرتدي ورق القصيدة
ثمَّ أخرجُ للعَرَاءْ
حاسماً كطلقةٍ
وصامتاً
وكانَ عليَّ أن أمضى
وأن أطوى العناقْ
مثلما أطوى مناديل الفراق
وأنْ أمنع شهقةً فى القلبِ
تحترف الوداعْ . ◆

الموشح من وجهة نظر موسيقية مع تركيز على أقوال ابن سناء الملك (١)

د . عبد الحميد حمام

لقد اثار ما كتب فى الموشح اهتمامى ، فلقد تناوله الادباء من زاويتهم وهم فى العادة ينطلقون فيه منطلقا ادبيا غافلين عن اللحن او جاهلين به . وانى ادرك بأنى لن أفى الموضوع حقه فى هذه المقالة ، فهو بحاجة لتفصيل أكثر ولمعالجة اطول . وأعتبر هذه الخطوة بداية تفحص الموشح من الناحية الموسيقية .

ولقد وردت فى كتاب دار الطراز لابن سناء الملك(٢) فقرات يحسن التفكير فيها بامعان ، اذ انها تلقى بعض الضوء على الشكل الموسيقى للموشح فى القرن الثانى عشر وما قبله . وابن سناء الملك أول من بحث فى الموشح وأصوله وتاريخه .

مختصر فى بنية الموشح :

يتألف الموشح من ابيات ، ويتكون البيت من قفل ودور . فاما الموشح التام فهو ما يُبتدأ به بالأقفال ، والأقرع ويبتدأ به بالأدوار . والأدوار أجزاء مؤلفة مفردة او مركبة يلزم فى كل بيت منها ان يكون متفقا مع بقية ابيات الموشح فى وزنها وعدد اجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن ان تكون قوافى كل دور منها مخالفة لقوافى الدور الآخر . ولا بد ان يترد الدور فى التام والأقرع خمس مرات ، وأقل ما يكون الدور ثلاثة أجزاء وقد يكون فى النادر من جزئين وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف ، وهذا لا يكون الافيما اجزاؤه مركبة . وأكثر ما يكون خمسة اجزاء والجزء من الدور قد يكون مفردا ، وقد **يكون مركبا ، والمركب لا يتركب الا من فقرتين أو من ثلاث فقر ، وقد يتركب فى الأقل من اربع فقر .**

أما الأقفال فأجزاء مؤلفة بحيث تتفق فى الوزن والقافية وعدد الأجزاء . وأقل ما يتركب القفل من جزئين الى ثمانية اجزاء . ولا يكون الجزء من القفل إلا مفردا بعكس البيت الذى قد تأتى اجزاؤه مفردة او مركبة من فقرتين أو ثلاث فقرات أو اربعة . ونورد فيما يلى مثالا للايضاح :-

	دعنى أشِمْ قد أنتظمْ	برقا جَمَدْ فيه البَرَدْ	مرجان فاز دان	قفل البداية (مطلع) مؤلف من جزئين فى كل جزء ثلاث فقر
بيت مكون من دور وقفل	يوم النوى أهدىٰ الهوىٰ نار الجوى		فى موقفِ البَيْنْ الى صَدّينِ وأَمْعِ العَيْنْ	دور مؤلف من ثلاثة أجزاء فى كل جزء فقرتين
	فتضطرِمْ وتنسجِمْ	وتتقِدْ وتطّرِدْ	أشجَانْ أجفانْ	قفل كالمطلع فى بنائه



وبلى البيت أعلاه أربعة أبيات أُخر ، وبذلك يكون هذا الموشح تاما . وتجدر الاشارة بأن للقوافى اهمية فى توضيح البنيه الشعريه كما أنها تعطى للموسيقى نقاط ارتكاز لبنية الموشح الموسيقية (أى شكله البنائى) . ويختلف عدد القوافى فى البيت باختلاف بنيته ويتراوح عددها فى الدور من قافيه الى خمس قواف ، وتصل فى القفل الى ثمانية ولا تزيد فى الجزء عن أربعة قواف .

اذا ابتُدى بالأقفال سُمى أوّلُ قفل مطلعا ، ويُسمّى القفلُ الأخير فى الموشح « خَرْجَه » ولَعَلّهم قصدوا ـ كما ـ يقول سيد غازى[٣] ـ بالخروج منه أكثر من معنى : إما لأن الوشّاح يخرج فيه من **الفصحى** الى العاميّه أو الأعجميه ، أو لعله من اصطلاح المغنين اذ يلونون فيه اللحن تلوينا خاصا يُؤْذن بختام الموشح .

فى نشأة الموشح :

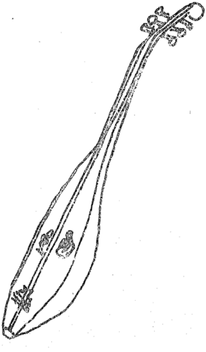
لعل الشعر والغناء كانا شيئا واحدا كجزء من وسائل التعبير كما هى الحال فى جميع لغات العالم القديمة . كانت وسيلة التعبير قديما تتكون من مجموعة من الاشارات والألفاظ أو الأصوات **والصرخات** قبل أن تنفصل كل إشارة الى اتجاه مستقل ولقد اتجهت الحركةُ بعد تنظيمها لتدخل مجال الرقص واللونُ الى مجال الفنون التشكيليه ، والأصواتُ الى اللغة والغناء . ولابد أن الشعر العربى قد ترعرع مع الغناء قبل أن **ينفصلا** . وقد يكون ابتدأ بجملة واحده تتردد وحدها ثم تلا ذلك جمل مشابهه تأخذ نفس نغمها الى ان أصبح هناك قصائد طويلة تأخذ من الشطر أو البيت وحدة . وتطور شكل اللحن مع شكل الشعر وكان الشطر يأخذ لحنا يعاد فى الشطر الثانى بشكل حرفى لازيادة فيه ولا نقصان وتأخذ جميع أبيات القصيدة نفس اللحن . وأصبح لدينا شكل يعتمد على إعادة لحن الشطر الواحد لكل أشطر القصيدة ولكن الوحدة فيه لحنُ البيت والذى يشتمل على إعادة واحده .

ومن الأمثلة على ذلك ما نسمعه من غناء بدوى وهاك مثالين من الهجينى :

أشرفتْ رجم وأنا خَفْيَانْ
والعينْ مكنونها بساح
ياهوى قلبى مع الظّعانْ
لن شلّعَنْ والمطرْ طاحِىَ
يامرحبا بالعِصَى قرّبْ
هَلْ على ديرتى بانِ
يا نهيدها سُكَرْ مشرّب
والتّرف مَيّاحَ لِرْدانِ

ونلاحظ من الأمثلة السابقة أن الاعادة حرفيّه ، ونجد أن اللحنين البسطين يحتويان على اثنى عشر وحدة ايقاعية أو ما يُساويها ، ونلحظ أن ايقاع اللّحن مأخوذ من حركة سير الهجن وهذا النمط متطور عن أو مشابه للحداء القديم . ولقد صدف أن أشطر الأبيات فى المثالين السابقين يلتزمان فى القافيه وهذا ما يصدف أن يحدث فى نهاية كل من الشطرين ، ولعل الشاعر حين يرتجل أو يصوغ أبياته يستدعى اللحْنَ والايقاعَ ليساعداه فى الحفاظ على الوزن الشعرى ، فتدفعه الموسيقا دون أن يشعر لأن يلتزم القوافى فى الأمكنه المناسبه ، أى فى نهاية اللحن وإعادته .

ونجد فى السامر وهو أيضا من الأساليب البدويه التزام الغناء بجملة تتردد بعد الانتهاء من بيت الشعر . والجملة تقول (هلا هلا بك يا هلا يا حنيفى يا ولد) وهو وان اختلف وزنه عن ايقاع الهجينى الا أنهما يتفقان فى الشكل والطريقة . ويعتمد السامر على الإعاده أيضا .



وتجدر الاشارة الى أن الاعاده لفترة طويلة أدت الى ابتكار أسلوب التناوب فى الغناء ما بين مجموعة ومغنٍ منفرد ، أو بين مجموعتين من المردّدين وهذا يساعد فى كسر طوق الرتابه . وهو أيضا خطوة الى الأمام فى تطور الشكل البنائى للألحان المغناة .

ولقد أخذت الاعادة فى الشعر البدوى تنوعات أخرى ترافقها تنوعات فى اللحن . ونأخذ على ذلك مثلا « الفارده » . وبيت الفارده يتألف من ثلاث فقرات احداهما اعادة لاحدى الفقرتين الآخريتين كالمثال التالى :

اى واسرعوا يابيتْ
لا يا بيت عويضه
اى واسرعوا يا بيتْ

مثال رقم (٣) فارده

ونجد فى المثال السابق أن الفقره الأولى تعاد فى النهاية بالشعر واللحن أيضا . مع اختلاف طفيف فى طول الصوت الأخير من الفقرة الأولى . أما لحن الفقرة الثانية فيختلف عنها بشكل ملحوظ . وهذا يتسق مع شكل الكلمات حيث المقطع الأوسط يختلف عن الآخرين .

وهكذا نجد الشعر البدوى والغناء البدوى الذى حفظ لنا التراث الشعرى القديم قد حافظ أيضا على الأساليب الغنائيه التى نستطيع منها ان نستشف التطور القديم العربى وللغناء العربى .

ومن أنواع التفنن فى الشعر العربى القديم ما يرد فى الأبيات من ترصيع كقول الخنساء :

جواب قاصية ، جزاز ناصية
عقّاد الوية ، للجيش جرار
حلو حلاوته ، فصل مقالته
فاش حمالته ، للعظم جبار

ولعل الخنساء غنت مراثيها ، ويمكننا أن نتخيل غناءها ولحنها وذلك حسب ما ورد فى الأمثله السابقه ، وانى أتصور لحنا واحدا لكل من الفقرات الثلاث الأولى من البيت ولحنا رابعا تتفرد به الفقرة الرابعه . ويعاد البيت الثانى بنفس الطريقه . وكان للترصيع أثر مهم فى احداث أشكال بنائية جديده فى شعر العرب فى العصور الأولى من الاسلام . ثم ما لبث الترصيع أن ولّد التسميط .



يقترح بعض الباحثين فى الموشح من الأدباء أن المسمطات أصل الموشح . فلقد انبثق من مثل أبيات الخنساء السابقه أسلوب المسمط المربع والذى ما هو الا تجزئه للبيت ذى الشطرين الى أربع فقر بقافيتين : احداهما مستقلة ، والأخرى ملتزمه . ولقد تأثر الموشح بأساليب الترصيع فى بداية تكوينه ، ثم تطور فيها بعدفأصبح له أنماط تتفاوت فيها أطوال الفِقر ، وتلتزم قوافيها فى الأبيات مجتمعه . ومن المسمط ما هو خماسى ومنها هذه المخمسه لابن زيدون :

فقل لزمان قد تولّى نعيمُه
ورثّت على مرّ الليالى رسومُه
وكم رق فيه بالعشىّ نسيمه
ولاحت لسارى الليل فيه نجومه :
« عليك من الصب المشوق سلام »

لقد حُفظ المسمط الرباعى فى بعض الأساليب الشعبية كالعلى دلعونا . ونجد به الثلاثة أشطر الأولى تجتمع على قافيه واحده بينها تختلف الشطرة الرابعة . كالمثل التالى :

مرّت ما مرّت ، مرّت ما مرّت
مروَد الكُحل بالعين جرّت
وطْت عالأرض والأرض اخضرّت
قلّبت حشيش أخضر اللّونا

ولا حاجة لى هنا ان أكتب لحنها فهو معروف بصيَغِهِ المختلفة فى أنحاء الوطن العربى

وقد يكون التنويع فى ألحان وقوافى وبحور المسمطات قد أنتج أنواعا من الأغنيات كالموال (الرباعى ، والخماسى ، والسباعى) . والمُعنّى ، وغير ذلك من الأساليب الشعبيه .

وعندما خرج الشعر العربى من الجزيرة العربيه اتصل بحضارات أخرى ، طرأت عليه بعض التغييرات . وفى هذه الفترة بالذات حصل تطور فى الموسيقا والغناء وظهر من المغنين ممن جابوا الأمصار بحثا عن الجديد ، واقتبسوا ألحانا وايقاعات ضمنوها الغناء العربى ، من أمثال ابن مسجح ، وسياط ، وابن محرز وغيرهم وهؤلاء من تلاميذ المدرسة الموسيقية العربية القديمة التى يمكن أن نطلق عليها اسم « مدرسة القيان » . وحافظ الموسيقيون الأوائل على صفات هذه المدرسة مع شىء من التعديل منذ صدر الاسلام وحتى عصر هارون الرشيد والمأمون حيث يعتبر ابراهيم الموصلى وابنه اسحق من المدافعين عن هذه المدرسة التى تعود أصولها الى رائقة والرباب وزرنب .

وحسب الشواهد المتوفرة فلقد بدأت حركة التجديد فى الموسيقا والشعر بنفس الوقت باتجاه متواز . وقد يكون الفضل قد سبق للموسيقا ، اذ ان هناك من الموسيقيين من جاب الاقطار بهدف استكشاف الجديد واقتباسه ، بينها لم يحدث ذلك فى الشعر . ونحن نعلم مدى تأثير المغنين فى الشعراء فى تلك الفترة وخاصة أولئك الذين كانوا على احتكاك بالموسيقا والطرب من أمثال ابى نواس ، وأبى العتاهيه ، وابن الرومى ، وعمر بن أبى ربيعة قبلهم وفى هذه الفترة اتسع أفق الشعراء والموسيقيين وتعلموا العلوم المتعلقه بالإيقاع ، والشعر ، والموسيقا ، ونظّروا لها . فخرج الخليل ابن أحمد بعلم العروض ، وكتب الكندى وابن المُنجّم فى أصول الموسيقا ونظرياتها . وهكذا بدأت حركة التجديد فى بغداد وبها بُذِرت بذور الموشح الأولى ، ولكنها وجدت أرضا خصبة فى الأندلس .

فلقد استندت الحركة الأدبية والموسيقية الأندلسية فى نشأتها وفى جانب منها الى المسمطات الغنائية الى كَلِف بها المحدثون منذ القرن الثانى للهجره . ولقد خالف الأندلسيون المشارقه بأن استغنوا عن اعتبار البيت ذى الشطرين وحدة قائمة بذاتها ، وجعلوا من البيت الدورى أساس وحدتها ، والذى قد يطول فيربى على الشطرين أضعافا . هذا عدا الابتكار فى الأوزان باستخدام المهمل أو المولّد منها . ويغلب الاعتقاد بأنّه كان للغناء أثر فى هذه الأوزان الشعريه . فالشعراء الذين اتصلوا بموسيقيى ومغنى عصرهم ، كانوا أعمق حسا بالوزن والقافيه ، وأكثر ادراكا لمناسبة الشعر للغناء . وكان الوشاحون أكثر علاقة من غيرهم من الشعراء بمجالس الغناء وسماع ضروبه الايقاعيه وألحانه المؤثره . ولا يأتى التفكير بالتغيير الا بمحّرض معين وقد لا يكون شعراء تلك الحقبة قد فكروا فى ابتكار أوزان جديدة ما لم يحتكوا بالشعوب الأخرى ، مما أدّى لسماع غنائهم المختلف عمّا عهدوه ، واستلطافهم له مما دفعهم لوضع أشعار تتسق معها . وهذا يحدث غالبا فى بعض الأغانى الشائعه والتى يحاكيها المغنون العرب ويقلدوها . ولقد كان لاجتماع الأدباء والشعراء والعلماء والمغنين فى بلاط الخلفاء والأمراء ما ناسق افكارهم ، ولعلهم كانوا يتشاورون فى مواضيع تخص الموسيقيين والشعراء معا . كأن يتناظروا فى بنية الشعر والموسيقا ، وتوافقهما ، وتجزئة الشعر ، وتشطيره وغير ذلك ، وعلاقته بالتلحين والمقامات والضروب .

وبهذه الفكرة عن نشأة الموشح نصل الى نتيجة مفادها ان الموسيقا والشعر صنعا الموشح معا وكان لكل منهما دوره فى ذلك .

مناقشة لبعض اقوال ابن سناء الملك المتعلقه بالموسيقا:

يقول ابن سناء الملك فى كتابه « دار الطراز » ، وفى معرض حديثه عن انواع الموشحات ما يلى : « والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشىء منه فى شى من أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر ، والشارد الذى لا ينضبط . وكنت أردت أن أقيم لها عروضا يكون دفترا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر وانفلاتها من الكف ، **وما لها عروض الا التلحين ، ولا ضرب الا الضرب ولا أوتاد الا الملاوى ، ولا أسباب الا الأوتار ،** فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور ، والسالم من المزحوف . وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز » .(٤) .

ويتطرق ابن سناء الملك لعروض الموشح ، ويجد ان بعض الموشحات خرجت عن أوزان العرب ، وهذا صحيح اذا اراد بذلك المألوف منها ، ونظرية العروض العربية تسمح للشاعر بالكثير من العلل والزحافات وغيرها بشكل يجعل احيانا من الصعب العثور على الوزن الحقيقى للشعر . ولكن اذا أعجب شاعر ، بوزن للحن سمعه ، وأراد وضع شعر يناسبه فهو بهذه

الحاله لا يهتم للعروض ولا للتفاعيل ، انما ينساق وراء اللحن وايقاعه ويرتجل ما يناسبه من كلام .

وان لنا فى الغناء الشعبى على ذلك ابلغ الأمثله . فالمغنى يرتجل فى قوالب مثل على دلعونا . وعاليادى ، أو فى الزجل دون التفكير بالوزن لأن الوزن معروف لديه بالحِسّ ، ويساعده فى الارتجال اللحنُ المتوارث . وكذا فى الموشح وخاصة ما كانت خرجته معروفة مسبقا . وناحيه أخرى تجدر الاشارة اليها وهى ان الوشاح اذا اراد تركيب موشح بعد التفكير فى عروض مبتكر فلسوف يفقد الموشح الأصاله والبداهه ولسوف يخرج مصطنعا متكلفا وهذا ما لا تتصف به الموشحات الأندلسيه القديمه . وانى بهذا القول لأشير لقول سيد غازى فى مقدمة كتابه « فى اصول التوشيح » حيث يقول : « العروض اذن ـ لا اللحن ـ هو الأساس فى نظم الموشح ، وحجر الزوايه فى نظم الموشح وحجر الزوايه فى تخطيط بنائه . والوشاح ـ لا المغنى ـ هو صاحب الفضل الأول فى خلق نغمه اللفظى وبعث الحياة فى جوه الشعرى . ثم يأتى المغنى فيجانس بين النغم اللفظى واللحن الموسيقى والمضمون الشعرى ، ويستهدى بميزان العروض فى تلحينه ، ويكمل بلحنه وغنائه عمل الوشاح فى تعميق الاحساس بمعانى الشعر وجمال ايقاعه »(٥) .

ويجدر بنا نلقى بعض الضوء على علاقة الشعر بالموسيقا . فالشعر كلام موزون اى له ايقاع محدد . . والايقاع فى الموسيقا يدرس ناحيتين مهمتين الأولى الأطوال الزمنية لكل صوت ، ومواضع القوه والضعف فيها . وفى الشعر نجد مثل ذلك . فالشعر يضع الحركات والسكون وهى بحد ذاتها أزمنه وكذلك يحدد مواقع القوة والضعف وعندما تتردد مجموعة من الأزمنه بشكل دورى وبانتظام تكونُ صيغة ايقاعيه ، ويرد ذلك فى الموسيقا تحت مصطلح « الضرب » ، وفى الشعر تحت مصطلح « البحر » . واستخرجت العرب أوزانها من أوزان شعرها . وكانت أوزان الأشعار فى القديم تمثل ايقاعات الغناء بنفس الوقت ويشهد ذلك على اتحاد نشأتها (اى الشعر والغناء) . ومن الضروب المستخدمة حاليا ضرب السماعى الثقيل الذى يتكون من عشرة وحدات زمنيه الأولى والرابعة والثامنه منها اقوى من الاخر . ولقد عرف العرب ايقاعات قديمة يصفها الكندى فى رسالة فى خبر صناعة التأليف كالمثال التالى :

« والماخورى نقرتان متواليتان لا يمكن ان يكون بينهما زمان نقره ، ونقره منفرده ، وبين وضعه ورفعه ، ورفعه ووضعه زمان نقره »

وقد يترجم هذا الكلام بالكتابه الموسيقيه الحديثه كما هو فى الشكل(٦) .

ويحسب زمن الشعر العربى باحتساب الحركة اساسا للزمن ، فيأتى السبب الثقيل ضعف السبب الخفيف بالزمن . وكلمة (سَهَرْ) بهذه الحاله تساوى حركة ، وحركة مع سكون ، للحركة زمن واحد والحركة مع السكون زمنين . ويترجم ذلك بالكتابه الموسيقيه كما يلى :

واذا أضفنا اشارة القوة والضعف وكتبنا النوطه بالشكل المعهود حاليا من اليسار الى اليمين لأصبح ايقاع كلمة (سَهَرْ) كما يلى حيث يأتى الضغط على (هَرْ) .

الى جانب الايقاع نجد فى الشعر واللغة لحنا كامناً ، ولكن قلما يعتمد الملحن عليه او يندر ذلك . وأرجو ان انوه بأن بعض اللغات كالصينيه تعتمد على (اللحن) اى ارتفاع التواتر فى اللفظ . فحرف واحد يؤدى فى الكلمه لمعان مختلفه اذا تغيرت طبقة لفظه فى العلو او الانخفاض وهذا آت من زمن نشوء اللغه حيث كانت والغناء صنوان متحدان . ولذلك يقتصر الاتفاق بين الشعر والموسيقا حاليا بأن لهما أزمنه ثابته وتتردد بشكل منتظم .

ويفترض فى الغناء أن يتفق شكل البناء الشعرى مع شكل البناء الموسيقى . وعلى كل حال فان عمل الموسيقى لا يقتصر فقط على تلحين الشعر بل يتجاوزه إلى تصحيح الشعر أيضا ، وهذا ما حدث فعلا اكتشفت القينة الاقواء فى شعر النابغة الذبيانى . ولا بد للموسيقى من نصح الشاعر لاصلاح شعره اذا وجد به خللا أو تناقضا مع الأصول الموسيقيه المتبعة فى عصره . وهذا ما أرمى اليه ، فبالتعاون بين الموسيقى والشاعر امكن التوصل الى صقل اسلوب الموشح وايصاله لأوج رقيه . واذا أخذنا بعين الاعتبار ان الوشاحين كانوا من الموسيقيين او من ذوى الثقافة الموسيقية العاليه لأمكن لنا القول بأن الموسيقا دفعت الوشاحين للابتكار . ولسوف يتم هذا الأمر عند التطرق الى موضوع الخرجه فى الموشح .

واما قول ابن سناء : « وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن والغناء . بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز » فيستدعى امعان النظر والتفكير . وللوهله الأولى يعتقد المرء أن كلمة الأرغن تدل على الآله الموسيقيه المعروفه والتى تصطف انابيبها المختلفة الأطوال ، ويعزف العازف اللحن على اصابع (كالبيانو) ، فتفتح مجارى الهواء الذى يحرض الأنابيب للتصويت . فهل هذا ما يقصده ابن سناء الملك فعلا ؟ وهل يمكن ان يقول وأكثرها ـ اى الحان الموشحات مبنى على تأليف الأرغن وهل يختلف تأليف الأرغن عن تأليف العود ؟ وكيف ؟ ثم يقول والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجار . فكيف يكون الغناء على غير الأرغن مستعار ؟ انى اعتقد بأن ابن سناء الملك قد عرف اسلوبا فى التأليف اسمه الأرغن ، ولعله لم يقصد آلة الأرغن الموسيقية ، وبالفعل فلقد عرف فى القرن التاسع او العاشر اسلوب فى التأليف الموسيقى يعتمد على توافق الخماسيه أو الرباعيه ، بحيث تسير مع اللحن الأصلى خماسيات او رباعيات بشكل متوازى ، ومثل هذا الاسلوب كان يسمى الأورغانوم باللاتينيه (organum) والكلمه مأخوذه من التنظيم . وكما يقول هنرى فارمر فأن ابن سناء عالج التمجيد (magadizing) والتركيب (organizing) فى كتاب الشفا(٧) وكان فنُّ الأَرْغَنَه يُدرَّسُ فى المدارس العربية للموسيقا بالأندلس .

أورغانوم بالرباعية
أورغانوم بالخماسيه
اللحن فى الأعلى
اللحن بالأسفل

وتحول الأورغانوم فيما بعد . فبعد ان كان اللحن يرافق بخماسيات او رباعيات متوازيه اصبح يرافق بلحن آخر مزين وذلك فى القرن الحادى عشر . وإذا عرفنا ان ابن سناء الملك عاش بعد ذلك بحوالى قرن من الزمان ، فلا شك بأنه عرف عن اسلوب الأرغن فى التأليف والذى كان معمولا به فى الأندلس والذى اعتمد الموشح عليه ولا يمكن ان نفهمه منه آله الأرغن التى وصفتها سابقا وخاصة ان ابن سناء الملك يقول فى موضع اخر ما يلى : « فان المغنى ببعض الآلات يحتاج الى ان يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغى ان يلحظ ويحفظ » فاذن لم تكن آلة

الأرغن هى الاله التى ترافق هذا الغناء وان آلات اخرى كانت ترافقه ومن ذوات الأوتار والتى قد يحتاج المغنى ان يغير فى شدها حتى تتفق وانتقالاته من مقام لآخر .

وابن سناء الملك يقول فى المقدمة « وكنت فى طليعة العمر وفى رعيل السن قد همت بها عشقا ، وشغفت بها حبا ، وصاحبتها سماعا ، وعاشرتها حفظا . . . . ». بينما يقول فى مكان آخر « واعذر اخاك فانه لم يولد بالأندلس ولا نشأ بالمغرب ولا سكن اشبيليه ولا أرسى على مرسيه ولا عبر على مكناسه ولا سمع الأرغن ، . . . . »

ابن سناء الملك يضعنا فى حيرة ؛ فاذا كان الأصل فى غناء الموشح بمرافقة الة الأرغن ، وان ابن سناء الملك صاحب الموشحات سماعا وإنه مع ذلك لم يسمع الأرغن مطلقا ؛ فاذن لم تكن الة الأرغن ترافق الموشح . ولا يستقيم المعنى الا اذا كان المقصود **بتأليف الأرغن** هو ذلك النوع من التلحين والتأليف اى التأليف ما بين صوتين متوافقين كالخماسيه والرباعيه ، وقد يكون ابن سناء الملك قد سمع بمثل هذا التأليف مع ما وصل اليه من اخبار الموشح **القادمه من الأندلس**[٨] بالرغم من عدم انتشار هذا الاسلوب فى المشرق بالموسيقا العمليه ، الا ان الموسيقيين النظريين أدلوبه دلوهم وننتقل من موضوع الأورغانوم الى فقرة أخرى من قول ابن سناء الملك حيث يقول :

« وهناك ايضا قسم اقفاله مخالفه لأوزان ابياته . . . . . وهذا القسم لا يجسر على عمله الا الراسخون فى العلم من اهل هذه الصناعه ، ومن استحق منهم على اهل عصره الامامه ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة فانه اذا سمع هذا الموشح ورأى مباينه أوزان اقفاله لأوزان ابياته ظن ان هذا جائز فى كل موشح فعمل مالا يجوز عمله وما لا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه / وقت غنائه . فان المغنى ببعض الآلات يحتاج الى ان يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغى ان يلحظ ويحفظ[٩]

وهناك فرق فى تلحين الموشح الذى يأتى فيه البيت كله على وزن واحد اى دوره وقفله بنفس الوزن الشعرى ، وبين الموشح الذى يختلف وزن اقفاله عن وزن ادواره . ولا بد ان ابن سناء الملك كان على معرفة بغناء الموشحات فى الشرق . ويقول ابن خلكان ان حياته كانت مملوءه بالهناء . تتفيأ ظلال النعيم والرخاء . وكان يجتمع ، فى هذا الجو الحضرى المملوء شعرا ولذه وطربا ، الى جماعه من الشعراء فتجرى بينهم المحاورات والمسامرات التى يروق سماعها . ويقول جودة الركابى بأن ابن سناء الملك كان يعب نعيم الحياة ، منشدا الشعر على **الحان الموشحات** حتى انطفأ والأنشوده على ثغره .

وهكذا لا بد ان عنده علم بأمور التلحين او دراية بها لاختلاطه بذوى العلم والأدب والترف والطرب . ونستنتج من الفقره الماضيه بأن ملحنى عصر ابن سناء كانوا يدركون الشكل البنائى للشعر ويلحنوه على هذا الاساس . ولا بد ان نذكر ان للقافيه والوزن دور هام فى اعطاء الملحن مفاتيح الشكل البنائى . فتغير القافيه يستدعى **تغيرا فى اللحن**[١٠] ، فاذا كان التغير فى مقاطع طويله ، اى لأشطر وأبيات متعدده ، امكن للملحن ان يغير المقام وينتقل لمقام أخر ، او اتى بلحن مقابل للحن السابق او اللاحق حسب القافيه . واذا حدث تغير القافيه فى جزء من اجزاء الشعر ، أمكن للملحن ان يعيد الأجزاء المتشابهة على نفس الايقاع واللحن من نفس الدرجة الموسيقيه او من درجات مختلفه . وليس ما ذكرت بالحل الوحيد انما هذه امكانية واحده من كثير . فلو افترضنا ان لدينا شعر الخنساء الذى ذكرته سابقا نريد تلحينه ، لوضع الملحن للثلاث فقرات الأولى لحنا وللفقرة الرابعة لحنا يؤدى للنهايه . او وضع للشطر الأول لحنا ويعيده للشطر الثانى مع شىء من التعديل . وهذا ما فعلته فيما يلى بغرض التوضيح فقط .

جواب قاصيه
جزاز ناصيه
عقاد الويه ، للجيش جرار

مثال رقم (٥)

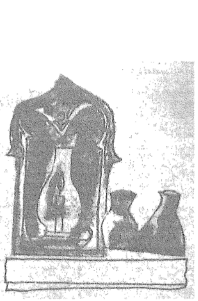
ونلاحظ بأن (جواب قاصيه) اخذت لحنا يعاد من درجة اخرى ولا ينتهى نهايه تامه فى (جزاز ناصيه) ، ثم تأتى (عقاد الويه) بنفس لحن (جواب قاصيه) اى اعاده للشطر الأول ، وتعدّل الرابعه (للجيش جرار) بحيث تصل لنهايه مريحه وتامه ، وبها اختلف اللحن عن سابقيه اللذان اتيا بشكل (seqaence) وهكذا اخذ لحن البيت كله شكل (periode) .

فاذا خالفت ابيات القفل ابيات الدور ، وجب تغيير المقام الموسيقى . وذلك حسب قول ابن سناء الملك فى الطفيلى من صانعى الموشحات فعمل ما لا يجوز عمله وما لا يمشيه التلحين له ثم يوضح فيقول : فان المغنى ببعض الالات يحتاج الى ان يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغى ان يلحظ ويحفظ . ونفهم من تغيير شد الاوتار تغيير المقام . ولكن ماذا أوجب تغيير المقام فى حالة تغير القافيه ؟

لقد اعتقد الموسيقيون القدماء بوحدة الكون وعلاقة اجزائه مع بعضها وفتشوا عن مدى توافق الألحان والأصوات مع سير الأفلاك ، ومع الطبائع وكذلك مع الشعر والقوافى . ولقد بحث الكندى واخوان الصفا فى مثل هذه المواضيع ولسوف اورد هنا نصا من قول الشيخ احمد بن عبد الرحمن القادرى الرفاعى وهو من المتأخرين ، ولكن قوله يشرح المراد . يقول مثلا : « والعشاق طبعه مائى ، برجه الجوزاء ، ساعته عطارد فى الفلك الثانى ، يوم الأربعاء ، وله من الشعب البيات ، ويقال له هما يون والحزين ويقال له « كوجك » وهو رابع المقامات . . . » ويقول فى مكان أخر : واعلم ان لكل حرف طبيعه ايضا ، فالألف والهاء والطاء والميم والفاء والشين والذال ناريه ، والباء والواو والياء والصاد والتاء والضاد ترابيه ، . . . . . » الى ان يقول : « فاذا اردت ان تقرأ بعض المقامات فليكن فى يومه وساعته ، وان توافق حالة القراءه بقصيدة **قافيتها** حرف موافق طبعه بطبيعة ذلك المقام حتى يظهر لك لذة المقام »[١١]

وما اظن ابن سناء الملك قصد غير ذلك ، فللقافيه علاقه باللحن والتلحين ، وعليه وجب الانتقال (modulation) لمقام مناسب عند تغير القافيه . وعلى الشاعر ان يدرك الى اى قافيه سينتهى والا فانه سيقع فى اشكالات تأليفيه وتلحينيه وهذا سيظهر ضعفه او كما يقول : « **وتظهر فضيحته فيه /** وقت غنائه الخ . . . » . وننتقل بعد ذلك الى قول من دار الطراز حيث يقول :

« وهناك قسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسج ، مفكك النظم ، لا يحس الذوق صحته من سقمه ، ولا دخوله من خروجه . . . وما كان من هذا النمط فما يعلم صالحه من فاسده وساله من مكسوره الا بميزان التلحين ، فأن منه ما يشهد الذوق بزحافه بل بكسره فيجبر التلحين كسره ويشفى سقمه ويرده صحيحا ما به قلبه .



وساكنا لا تضطرب فيه كلمه . وقسم يستقل به ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو اكثرها . وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشى به الا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقى :

من طلب
ثار قتلى ظبيات الحدوج
فتانات الحجيج

فـأن التلحين لا يستقيم الا بـأن يقـول « لالا » بين الجـزئين الجيميين من هـذا القفل(١٢)

ولنبدأ بالقسم الثانى وهو ما يستقل التلحين به ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو يقصد هنا الشعر الذى تتساوى اجزاؤه بحيث تـأخذ المقاطع اللفظيه فيه ازمنه موسيقيه متساويه . فكلمة « فتانات » تتألف من ثلاث مقاطع لفظيه (فت ـ تا ـ نات) و « غمازات » مثلا تساويها بالمقاطع اللفظيه والجرس اى الايقاع الموسيقى فاذا اتى بقفل جديد متفق مع المطلع بأجزائه وفقره وتقطيعه ، امكن للملحن ان يعطيه نفس اللحن دون تعديل او تصحيح ولكن اذا اختلف عدد المقاطع اللفظيه فى تفعيله ما فلسوف يحتاج الملحن لبعض التعديل . فلو اتت كلمة « بِنْ سِمات » مثلا فى نفس موضع الكلمة السابقه لاحتاج المغنى اطالة الحركه (س) . وهذا جزء مما قصده ابن سناء الملك فى القسم الأول المضطرب الوزن . وقد يكون الاضطراب اسوأ من ذلك وهذا سيحتاج بحثا طويلا ومفصلا اكثر . ولكن اود ان اعلق هنا على موشح الأعمى الذى اختاره ابن سناء الملك ليدل على القسم المضطرب الوزن ، المهلهل النسج ، المفكك النظم ، والذى لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه ، وهو :

انت اقتراحى
لا قرب الله اللواحى
من شاء ان يقول فانى لست اسمع
خضعت فى هواك وما كنت لأخضع
حسبى على رضاك شفيعُ لى مشفّع
نشوان صاحى
بين ارتياع وارتياح

ولقد اتضح لابن سناء الملك إشكال فى تلحين هذا الموشح ، ولعله سمعه غناء من مغن فالتبس عليه اصل التفعيلات كما يذكر سيد غازى(١٣) . ولقد وضعت تقطيع سيد غازى مباشرة تحت اجزاء الدور ، والتقطيع الذى قد يكون ابن سناء الملك قد سمعه من المغنى فى الأسفل . فلكمال المعنى عند الغناء يجدر بالملحن ان يأخذ بالتقطيع الثانى ولايمكن للمغنى ان يخل بالمعنى ليحافظ على العروض .

ويحسن به ان يتساءل فى الجزء الاول من اللحن فيقول « من شاء ان يقول » ويجيب بلحن اخر « فانى لست اسمع » ويعيد نفس اللحن للأجزاء الباقيه فتأتى بصيغة سؤال وجواب او جمله لحنيه وجملة تقابلها ويصبح الشعر كما يلى :

من شاء ان يقول
فانى لست اسمع
خضعت فى هواك
وماكنت لأخضع
حسبى على رضاك
شفيع لى مشفع

ولا اظن ابن سناء الملك سمع خطأ فالحس السليم عند المغنى اجبره لأن يتقيد بالمعنى ، علما بأن الوزن فى مثل هذا التقطيع سليم مئه بالمئه وتأتى الاجزاء الثلاث على نفس الايقاع ولا يوجد بينها اى اختلاف الا فى « وما كنت » ويمكن للمغنى ان يمد الضمه ويقلبها واوا فيُصلحُ أمرها . واما القفل فأتى صحيحا بالأصل .

ولعل ابن سناء الملك يعرف بأن فيه سرا لم يدركه فقال : « ولا يعقله الا العالمون من اهل الفن (الموشح) ، والملائكه المقربون من اهل هذه الصناعه ومثل هذا لا يقدم عليه الامثل الأعمى ، . . . . . . » .

اما القسم الثالث وهو ما لا يحتمله التلحين ولا يمشى به الا بأن يتوكأ على لفظه لا معنى لها تكون دعامه للتلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقى :

من طالب
ثار قتلى ظبيات الحدوج
فتانات الحجيج

فـان التلحين لا يستقيم الا بـأن يقـول « لا لا » بين الجزئين الجيميين من هـذا القفل . وهذا الكلام يدلنا ايضا على ابن سناء الملك سمع هذا الموشح غناء .

اذ انه يمكن للملحن ان يضع لهذا الشعر لحنا دون ان يحتاج لألفاظ اضافيه مثلا « لا لا » أو «أمان» او « ياللى » التى نسمعها فى الموشحات .

ولكن نحتاج لمثل هذه الألفاظ لمْ نقص فى الكلام عن لحن موضوع مسبقا ، اوحين يكون الضرب (اى الايقاع المضروب) اطول من ان يفى الشعْر بملئه . وفى الحاله الأولى يحاول الملحن ان يسكب الكلمات فى لحن اعده او ألهِمَهُ مسبقا لجزء اولفقره من احد الاجزاء ويريد ان يُسبغه على جزء أخر اقصر او اطول من السابق . فاذا كان اقصر كما هو الحال فى مثال ابن سناء الملك احتاج لان يقول « لا لا » ، وأزيدها واحده وأقول « لا ل لا » او « لا ل لَنْ » اذ أنى اذا اردت ان أقارن أزمنة الفقرتين لوجدت الفقرة الأولى تزيد بمقدار خمسه أزمنه عن الفقرة الثانيه او بمقدار فاعلن .

ثار قتلى ظبيات الحدوج
فتانات الحجيج

ولعل الأصل بالحشو من اللفظ فى الغناء ، يعود لمثل هذه الحالات ، ثم تطور فى العصور المتأخره ليأخذ كيانا واضحا ويصبح له فى بناء بعض الموشحات والأغانى وهذا ما نلاحظه فى الموشحات المعروفه فى عصرنا كموشح « لما بدا يتثنى » وتستعمل به كلمة « أمان » او « ياليل » .
وعن الخرجه يقول ابن سناء الملك :

« والخرجه عبارة عن القفل الأخير من الموشح . والشرط فيها ان تكون حجاجيه من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حاره محرقه ، حاده منضجه من الفاظ العامه ولغات الداصة ، . . . . والخرجه هى إبراز الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره وهى العاقبه وينبغى ان تكون حميده والخاتمه بل السابقه وان كانت

الاخيره ، وقولى السابقه لأنها التى ينبغى ان يسبق الخـاطر اليهـا ، ويعملها من ينـظم الموشح فى الأول ، وقبل ان يتقيد بوزن او قافيه ، وحين يكون مسيبا مسرحا ومتبخبحا منفسحا ، فكيف ما جـاءه اللفظ والوزن خفيفا على القلب انيقا عند السمع مطبوعا عند النفس حلوا عند الذوق تناوله وتنوّله وعامله وعمِله وبنى عليه الموشح لأنـه قد وجد الأساس/وأمسك الذنب ونصب عليه الرأس .

وفى المتأخرين من يعجـز عن الخرجه فيستعير خرجه غيره وهو اصوب رأيا فمن لا يـوفق فى خرجتـه بأن يعـربها ويتعـاقـل ولا يلحن فيتخافف بل يتثاقل .

نحن نعلم أنه فى هذا العصر قد ازداد تأثير العبيد والمولدين ، ودخل اللحن باللغة بشكـل واسـع ، ولم يقتصـر ذلـك عـلى الأندلس بل فشى فى الشرق أيضا . ومـع التأثير اللغوى ازداد تغير الـذوق الموسيقى وتأثره بالألحان الوارده من الشعوب الأخرى وهذا ابن سناء الملك قد جّرب الكتابه بلغه أعجمية كالفارسيه . ويذكر ابن سناء الملك أعلاه ، أن من شروط الخرجه أن تكـون عامية ، وقزمانية من قبل اللحن وهو يشير هنا الى ابن قزمان وهذا يدلنا على أن الزجال ابن قزمان كان شاعرا مغنيا بنفس الـوقت وكـان يلقى أزجالـه غناء وبشكـل مشابـه للزجالين الحديثين الذين يُفرغون كلامهم فى قالب غنائى معروف . وهذا يُوصلنا لنتجة أخرى ، وهى أن ألحان الخرجات كـانت شعبيـة الأسلوب ، راقصـه ، ومثيـره . والزجل ـ كـما هو معـروف ـ وليد المـوشح ويختلف عنه بعاميته ، بينما قد تكون خرجة الموشح فقط عاميه ويستحسن ذلك فيها .

واعتقد بأن بعض الملحنين القدمـاء قد وضعوا ألحانـا لبعض الموشحـات بما فيهـا الخرجه فكـان الموشـح كله من تلحينهم ، ووضع بعض الوشاحين خـرجاتهم حسب ألحان قديمه ومعروفه وعارضوا أشعارهـا . وفى هذه الحاله تؤثر الموسيقا على الخرجه ، وتعينُ مُبتكرها على صياغتها . وأعتقد بأن للخرجه والأقفال نفس اللحن ، بينما يكون لحن الأدوار اما مرتجلا أو منظوما .

ولن أقيم مقـارنه بـين أقوال ابن سنـاء الملك وبين ما نسمعه اليوم من مـوشحات لأن هناك الكثير من الاختلاف . ولسوف أفرد لهـذا المـوضـوع بحثـا منفصلا فى المستقبل ◆

المراجع :

١ ـ ابن سناء الملك ، دار الطراز ، تحقيق جودة الركابى ، دمشق ، دار الفكر ١٩٨٠ .

٢ ـ ابو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى .

٣ ـ اسد (ناصر الدين) ، القيان والغناء عند العرب ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٠ .

٤ ـ حلّى (صفى الدين) ، العاطل الحالى والمرخى الغالى ، تحقيق حسين نصار ، القاهرة الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨١ .

٥ ـ حمـام (عبـد الحميـد) ، الموسيقى الاردنية , رسالة لدرجة الدكتوراه من جامعة ويلز ، أبريستويث ١٩٨١ - ٨٢.

HAMAM (Abdel- Hamid) **Jordanian Music Dissezlation** Dissertation for the Degree of ph. D. University College of Wales, Aberstwyth, 1981- 82.

٦ ـ شوقى (يوسف) ، رسالة الكندى فى خبر صناعة التأليف ، القاهرة وزارة الثقافة ١٩٦٩ .

٧ ـ شوقى (يوسف) ، شرح رسالة ابن المنجم ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ١٩٧٦ .

٨ ـ الرفاعى (الشيخ أحمد بن عبد الرحمن القادرى) ، الدر النقى فى علم الموسيقى ، قدم له وعلق عليه الشيخ جلال الحنفى ، بغداد ، ١٩٦٤ .

٩ ـ غازى (سيد) ، فى أصول التوشيح ، الاسكندرية ، مؤسسة الثقافة الجامعية ، ١٩٧٦ .

١٠ ـ فارمر (هنرى جورج)
FARMER (Henry George) , **A HIstory of Arabian Music,** London, Luzac and Co., 1929.

١١ ـ فارمر (هنرى جورج)
FARMER (H.G), The Arabian Influence on Musical Theory, **Journal of the Asiatic Society,** Part I, 1925.

الهوامش :

(١) ابن سنـاء الملك ، دار الطراز ، تحقيق جـودت الركـابى ، دمشق ، دار الفكـر ١٩٨٠

(٢) ولـد ابن سنـاء الملك فى القـاهـرة او بضواحيها فى حدود سنة (٥٥٠) للهجرة اى (١١٥٥ م) وتـوفى عـام (٦٠٨) هـ . كان شاعراً مجيدا ، ويعتبر اول من ادخل فن الموشح الى المشرق .

(٣) سيـد غازى ، فى اصـول التـوشيـح ، الاسكـندرية ، مؤسسـة الثقافة الجـامعيـة ، ١٩٧٦ ، ص ٨٦ .

(٤) ابن سناء الملك ، المرجع السابق ، ص ٤٦ - ٤٧ .

(٥) سيد غازى ، فى أصول التوشيح ، ص ٦ .

(٦) انظر فى الشكلين كل من : الفارابى ، كتـاب الموسيقى الكبيـر ، تحقيق : غـطاس عبـد الملك خشبـة ، ص ١٠٤٢ . وكذلك الكندى ، رسالة فى خبـر صنـاعـة التـأليف ، تحقيق : يـوسف شـوقى ، القـاهـرة ، دار الكتب ، ١٩٦٩ ، ص ٦٨ .

(٧) FARMER (H. G.) **The Arobian I nfl ue nce On Musicol theory** 1925
انـظر ايضا يـوسف شوقى ، رسـالة ابن المنجم ، القـاهـرة ، الهيئـة المصـريـة للكتـاب ، ١٩٧٦ . صفحـات (١٧ - ٢٠) .

(٨) يقـول ابن سنـاء الملك فى كتـابـه « النصـوص » فى معـرض حـديثـه عن خـرجـات الموشحـات الفـارسيـه التى نـظمها : واخترعت اوزانا مـا وقعـوا عليها ولم يبق شىء عملوه الا عملته الا الخرجات الأعجميه فانها بربريه فلما اتفق لى ان تعلمت الفـارسيـه عملت هـذا الموشح وغيره وجعلت خرجتـه فارسيه بدلا من الخرجه البربريه وهذا يدل على ان الفاظا وكلمات اعجميه او كما يصفها بربريه قد وصلت لابن سناء الملك وقد تكون كلمة اورغانوم ايضا مما وصله .

(٩) ابن سناء الملك ، المرجع السابق ، ص ٤٨ .

(١٠) نعود لاكتشاف القينة للاقـواء فى شعر النابغه ، فا لا قواء بالنسبة لها تغيّر فى الرّوى ويستدعى تغيّر اللحن ، فالفرق بين الفتحة والضمة بالموسيقا كـالفرق بين الواو والياء تماما .

(١١) الشيخ احمد بن عبد الرحمن القـادرى الرفاعى ، الدر النقى فى علم الموسيقى قـدم له ، وعلق عليـه الشيخ جـلال الحنفى ، بغـداد ، ١٩٦٤ ، ص ١٦ - ٢١ .

(١٢) ابن سناء الملك ، المرجع السابق ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٣) سيد غازى ، فى أصول التوشيح ، ص ٤٣

حوار مع القاص محمد مستجاب

حسن سرور

محمد مستجاب واحد من كتاب القصة المصرية البارزين ، صوت له خصوصيته النابعة من تشرب أصيل للقيم الحضارية التى أنتجها صعيد مصر إجتماعياً وجمالياً . روائى وقاص خرج خارقاً ستاراً زائفاً من المسلمات المألوفة ، مغرم بالخروج عن منظومة السائد والعادى مفتون أشد الفتنة بتعبيد طريقه الخاص فى حقل القص الحديث بجمالياته شديدة التفرد ، شديدة المجاوزة من هنا تأتى أهمية الحوار مع فنان مؤثر فى حياتنا الأدبية له رؤية فى الفن والحياة .



محمد مستجاب

● أنت متهم بإثارة الشغب التشكيلى فى عالم القصة القصيرة ؟

■ ومن قال إن ذلك اتهام ؟ إن أى فنان لا يحدث جدلاً (شغباً) بين عمله الفنى وبين القائم من الابداعات فإنما هو ـ بمعنى من المعانى ـ كاتب عادى (أو كاتب مطبوع !!) ، ولقد استلهمت واخترعت أنواعاً من القص وأخرى من الأبنية جديدة وطيبة ومشاكسة ، فليس من المعقول أن نأتى بعد يحيى حقى ويوسف إدريس ونقبع ضحية لهما بما اسهما به فى القصة القصيرة ، والتجربة الذاتية بين أصحاب المواويل والمغنيين والغوازى والخرافات وحكايات أبى زيد الهلالى والشعر الشعبى الراقى للأبنودى وجاهين وسيد حجاب ، وطقوس الفئات الدنيا من الناس ، هذه التجربة هى التى صنعت لى تنوعاً فى تشكيل القصة القصيرة ، ومن هنا أيضا جاء الإقلال ، لأن جدة النوع والاتيان بغير المعهود وادراك المعنى الشعرى للقصة والوسائل المصرية فى إبراز الحكاية (ولو على مستوى الخبر) أوقفت التساهل من سرد ما يراه البعض طريفاً أو جديراً بالكتابة ، ولا أخفى رأيى فى أن الكثيرين منا يقعون أسرى حوادث وحكايات يعتقدون أنها ترقى إلى مستوى الفن ، ومن هنا سقطت النصوص من جدة الشكل وسخونة الأداء ، أو بدت باهتة تصلح للقص الشفهى دون التشكيل التدوينى ، لقد كتب كثيرون عن أهمية لانتقاء/الاختيار ، لأنه بداية الادراك التشكيلى (الخارجى باللغة والداخلى بالمعنى) ، أى أن الانتقاء هو العنصر الأول للطريقة التى ستبوح بها إلى الآخرين بمعناه ، وهو أمر لا يجب التهوين من شأنه ، كى لا يكون هذا الكم من الورق القصصى

مجرد (كم) غير مؤثر واو نافذ للوجدان وللعقل ، ولعل ذلك هو الذى أدى بكثيرين من كبار كتابنا أن يصبحوا مجرد حالة تاريخية ، بل بعضهم لا يرقى إلى مستوى أن يكون تاريخاً .

● ما الضرورة فى إستخدام الهوامش فى رواية « نعمان عبد الحافظ » ؟

■ من الممكن أن أجيب : ولماذا لا استخدم الهوامش ، على الأقل لأنى لست الوحيد الذى استخدم الهوامش فى عمل روائى ، إنما ــ وحمانا الله من الغرور ــ (إن كانت الهوامش تصلح للغرور) ــ استخدم الهوامش بشكل عضوى فى العمل الروائى أثار انتباه النقاد ، أى لم يكن استخداماً تفسيرياً كما عهدنا ، بل أخذ شكل التفسير أحيانا ، والأعتراض على ما جاء بالمتن أحيانا ، بل والتنبيه إلى فشل الكاتب/ الراوى ــ الذى هو أنا فى نفس الوقت ــ فى تحقيق المعنى المقصود بالعبارة ، أو الإشارة الساخرة الخافتة إلى اضطراب الحدث ، وكل ذلك أعطى المساحة الروائية مرونة (وجاذبية) وخلق جدلاً بين المتن والهامش ، وبين القارىء والكاتب ، كنت أحس أن الانشقاق الدائم القائم بين البطل والراوى ، والراوى والكاتب ، يمكن أن يكون جزءاً من الكيان الروائى ، ولقد اهتممت بألا تستهوينى الهوامش على حساب المتن ، فأقمت فصولا دون هوامش حتى أثبّت فكرة أهمية الهامش فى المواقع الأخرى ، وعلى أية حال فإن نقل الهوامش من معناها الموروث إلى مجال الأداء الروائى كان همّى الأول والأخير ، وعليه فإن الضرورة ظلت قائمة ، حتى أنك لا تستطيع استقبال (من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) دون هوامشها بالمرة .

● مستجاب يقدم صعيداً مختلفاً عن الصعيد الذى تقدمه بعض الكتابات ... لماذا ؟

■ ليس الصعيد فقط هو المختلف عن (بعض الكتابات) ، إنما (مصر) المكتوبة ليست هى مصر المعروفة ؛ إلا فيما ندر من كتابات يحيى حقى ويوسف إدريس وصبرى موسى ويحيى الطاهر ، ولكى لا أقع فى محظور ما يسمى بأن الكتابة الفنية ليست هى الواقع منقولاً ، فإننى أرى أن الصعيد بخرافاته وطقوسه وعاداته وتقاليده وتكوينات جسده الحى بعيد جداً عما نقرأه من كتابات نظرية (مدرسية) ، إن الصعيد منجم يحتاج إلى دراية لفتحه والوصول إلى معدنه ، أما كيف يمكن ذلك فلا أعرف ، إنما هى حاسة غامضة يتمتع بها الإعرابى قبل أن يتسلح بها الجيولوجى .

● فى قصص مجموعة « ديروط الشريف » النظم الإجتماعية تفرض على الإنسان أدواراً محددة ولازمة وقاهرة .... لماذا ؟

■ لا يوجد كاتب حقيقى يستطيع أن يزعم أن ما على الأرض من نظم يرضيه ، فطبيعة الفنان تنظر إلى ما هو كائن ؛ على أنه مضاد لما هو مأمول ، ومن هنا نشأ ما يسمى بالتعاطف الإنسانى ، بل إن نقد الإنسان (حتى كفرد) وتعريته والتنبيه إلى أظافره ومخالبه المستورة فى الأكمام والسيارات والأسهم والروائح والسندات والمؤسسات والعلاوات والوظائف والدساتير والحدائق والأموال ، هذه التعرية قاسم مشترك لكل الإبداعات فى العالم ، إن الإنسان هو البطل القائم الكائن فى أى عمل أدبى حتى لو كان يجرى على ألسنة الطير والحيوان والنباتات وبالتالى فإن رفض النظم الإجتماعية جزء من كيان الفنان وليس لمجرد اتخاذ موقف ، لأن الفنان المتصالح يفقد قيمته ومعناه ، وكحالة قائمة للتدليل فإن مصطفى محمود ظل ــ كفنان ــ فى حالة عدم تصالح (رفض) للقيم القائمة : أكل عيش ، وعنبر نمره ٧ والعنكبوت ... إلى آخر أعماله الابداعية الراقية ، فلما تصالح مع الواقع أصبح مفسراً له ومقنناً لكينونته سواء باسم الدين أو تحت اى اسم آخر ، وعليه فقد - أوتخلى عن - جوهر الإبداع لحساب التنظير الاصلاحى وحتى عندما كتب ما قد يندرج تحت بند الابداع بعد ذلك فقد جاء لحساب المتصالح ، إن الفنان ــ وليس هذا قولى ــ دائماً على طرف نقيض عن الواقع (المؤسسة الاجتماعية) .

● الزمن فى المجموعة القصصية والرواية . زمن مرتبط بالظواهر الطبيعية وزمن مرتبط بالأحداث المجتمعية . هل يعكس ذلك موقفاً من المجتمع ؟

■ فى الحقيقة ذلك هو لب مشكلة الكتابة العربية الروائية الحديثة ، فالزمن عندنا زمن تاريخى ، تتوالد فيه النتائج كما تتوالى السنوات وكل روايات نجيب محفوظ فلنكات سكة حديد يسير عليها قطار الأحداث ، الأبناء يكبرون ويصبحون آباء ، ثم يلدون ويتوالدون بقدر طاقة الكاتب على الترتيب والتستيف والتوليد ، وأول من لعب على الزمن وألغى منه تاريخيته (المدرسية) يوسف إدريس فى (المرتبة المقعرة) وفى المهزلة الأرضية (وهى قصة قبل أن تكون مسرحية) وصبرى موسى (فساد الأمكنة) ، فالزمن الروائى عندهما فى هذه الأعمال بالتحديد لا يمكن القياس عليه بالنمط التاريخى ، هو زمن روائى خاضع للأداء الفنى ، وغير خاضع للمنطق المعتاد للأمور ، كما أنه ليس زمناً عبثياً ، لأنه لا يضرب التدرج بل يحطم التوالى ويستبدله بالزمن الخاص ، وهو نوع من الفهم يحتاج إلى ادراك لأبعاد الزمن وإشعاعاته ، ومع أن كثيراً من الشعراء يتعاملون فى القصيدة بزمن شعرى بالسليقة إلا أن الروائيين لا يهتمون ــ أو لا يدركون ــ خطورة المنطق السردى المعهود (الزمن التاريخى) على مسيرة الرواية ، وهذا لا علاقة له بموقف الكاتب من المجتمع ، لأن الموقف يحدد بما يقوله (حتى لو لم يكن رواية أو قصيدة أو مسرحية) .

● الكثيرون يقعون اسرى حكايات يعتقدون انها ترقى لمستوى الفن .

● نقل الهوامش من معناها الموروث إلى مجال الاداء الروائى كان همى الأول والأخير .

● ان الفنان على طرف النقيض مع الواقع (المؤسسة الاجتماعية) .

● الجماعة فى القصة العربية لا تعمل بشكل إيجابى يتناسب مع قيمها ومجموعها .

● مصر المكتوبة ليست مصر المعروفة إلا فيما ندر من الكتابات .

● الزمن عندنا زمن تاريخى تتوالى فيه النتائج كما تتوالى السنوات .



● ما هى علاقة محمد مستجاب القاص بنعمان عبد الحافظ ؟

■ علاقة محمد مستجاب بنعمان عبد الحافظ هي نفس علاقة الشرقاوى بعبد الهادى (الأرض) ونجيب محفوظ بنفيسه (بداية ونهاية) وطه حسين بآمنة (دعاء الكروان) وصبرى موسى بإيليا (فساد الأمكنه) ويحيى حقى بإسماعيل (قنديل أم هاشم) وملفيل بإيهاب (موبى ديك) واميل برونتى بهيثكليف (مرتفعات ويزرنج) ويوسف إدريس بالحرام وجمال عبد الناصر بتأميم القناة وجوهر الصقلى بالقاهرة واميل حبيبى بالمتشائل ويوسف السباعى بأم رتيبة .

● ضياع الحكاية فى قصص مستجاب . واعتبار أن الجميع يعرف السر . . . لماذا ؟

■ الذى قيل ـ فى مجال نقدى ـ أن قصص فلان (الذى هو أنا) لا تلتزم بالسرد المعهود أو الحكاية العادية ، وكان ذلك فى طرح علاقة الأسطورة بكتاباتى والأسطورة بطبيعتها تكاد تكون معروفة للجميع ، والكاتب هو الذى يحركها من منظور جديد لتبرز معانٍ أخرى ويعكس وجهها أضواء ما كانت تعكسها فى موقعها القائم .

● فى حديث سابق دعوت الكتاب إلى الكتابة عن صيادى السمك ، وعمال الجمارك . . . هل هذه دعوة إلى الاهتمام بالجماعات الهامشية ؟

■ السؤال يذكرنا بالشعارات التى كتب الكثيرون تحتها قصصهم ، فمن المؤكد أن شعار (الاتحاد والنظام والعمل) استلب أقلاماً كثيرة ، وكذلك (الوحدة) و (النصر) و (الثورة الخضراء) و (الصحوة الكبرى) وبالتالى فإن ذلك يعنى أننى أصبحت منضماً إلى شعار جديد ، ومدرسى جداً ، هو (صيادى السمك وعمال الجمارك والجماعات الهامشية) وهنا يصبح الأمر ساذجاً سذاجة من يقرر أن يكتب عن مناقشة بين نجار وحداد ، والدعوة للاهتمام بالجماعات الهامشية موجهة أساساً إلى الامعان الدقيق فى الشرائح المصرية ليتسنى للأدب أن يعبر عنها ، لأن المكتوب فى عمومه يعبر عن أبناء المدن والفلاحين والعمال دون لمس تضاريس البيئة فى الوطن المصرى الواسع ، ولكن ذلك لا يعنى أن أقرر التعبير عن شريحة ما ، وأضطر أن أتعسف واصطنع أدباً يخصها .

● البطل فى مجموعة « ديروط الشريف » وفى رواية « نعمان عبد الحافظ » هو القرية فى صعيد مصر . هل يعنى ذلك إيماناً بانتهاء البطل الفرد ؟

■ لابد من الاعتراف بأن الجماعة فى القصة العربية لا تعمل بشكل إيجابى يتناسب مع قيمها وقيمتها ومجموعها ، ودون انكار قيام نوابهم ووكلائهم وممثليهم بالفعل نيابة عنهم ، فالحرام (إدريس) والحرافيش (محفوظ) ودعاء الكروان (طه حسين) والأفيال (فتحى غانم) ، وغير ذلك من عيون القصص العربى يقوم البطل فيها بـ (الأداء) نيابة عن جماعته ، لكن ذلك لا يمنع من أن تقوم الجماعة ذاتها بأدائها الخاص حتى مع وجود بطلها داخلها بحيث لا يمثل إلا نفسه ، وعقل الجماعة يختلف بالتأكيد عن الملمات والمداهمات والتصادم والطموح فى عقل الفرد (حتى لو كان يمثلها) ، وليس هناك ما يدفع للاعتقاد بأن البطل الجماعى خير من البطل الفرد ، أو أنى استحسن أو أفضل أو أتحمس لنوع منها ، فهذا لا يصح ولا يجوز ، إنما التقييم يجب أن يلتفت ويتركز فى النص الأدبى ، مدى قيامه بواجبه الوجدانى والذهنى إزاء القارىء ، أو نكوصه ووقوعه فى قبضة الاضطراب وركاكة البصير فقدان الهوية كما يحدث فى كثير من النصوص الفاقدة لحرارتها ومرونتها وجمالياتها ، والكلام كثير حول (المنشآت) القصصية الخربة الخاوية والتى لا سحر فيها ولا فن والتى تمثل نسبة عالية مما تخرجه المطابع عندنا وعند غيرنا أيضا .

● « سيختفى الفن عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن » هل الفن مجرد تعويض للحياة ؟

■ قضية الفن لا يمكن أن نستخدم معها فعلاً (يختفى) ، إنك ـ مثلا ـ إذا جردت الأنبياء من قدراتهم الفنية العظيمة فأنت تحكم على الجانب الروحى بالتقلص ، بالتالى فمن الصعب أن أضع الفن مقابل التوازن ، أى يختفى عندما يتحقق التوازن ، لأن ذلك يجرنا إلى المعنى المرضى للفن (بصفته حالة تعويضية) فى بعض الاتجاهات ، ولعل تجريد الفن من المعنى التعويضى يجرنا إلى المعنى المطلق له بصفته تعبيراً سامياً عن حالات أرضية وجدانية ، إن الحياة نفسها تعمل فى جانب منها فى دائرة المؤقت القابل للفناء ، فى حين أن الفن يعمل ـ فى اساسه ـ فى الدائم الأكثر حيوية عن المؤقت ، وداخل دائرة عمل الفن تظهر جميع وظائفه الجمالية والإصلاحية والإشباعية والقادرة على إبراز النبل وغير ذلك من شئون وسط بين السماء والأرض ◆

صدر حديثاً :

◆ بدر الديب . تلال من غروب (مقالات وأشعار) الكتاب الذهبى .

◆ مذكرات عبد الرحمن فهمى (ج ١) (سياسة) هيئة الكتاب .

◆ د. عبد الحليم حفنى . جوهر الإسلام (دين) هيئة الكتاب .

◆ محمد عبد الرحمن صان الدين . أعاصير وأنسام (شعر) هيئة الكتاب .

◆ د. محمد أبو دومة . أتباعد عنكم فأسافر فيكم (شعر) هيئة الكتاب .

◆ وف حواريكى الحقيقة . عمر نجم (شعر بالعامية) هيئة الكتاب .

رحيل مخرج سينمائى كبير(١٩٨٨/١/٢٢)

حسن الامام من الرواية الشعبية إلى الأدب العربى

محمود قاسم

ظهر حسن الامام فى السينما لأول مرة عندما كانت السينما المصرية غارقة بكل أناملها فى بحور الميلودراما الفاقعة . وكان لهذة الميلودراما جمهورها العريض فى ساحة المتفرجين . وفى فترة راح فيها مخرجون بعينهم .لنهل الحكايات الميلودرامية من الأدب الشعبى والفرنسى وعلى رأسهم تـوجو مزراحى وهنرى بركات وحلمى رفلة لـذا راح حسن الامام يغازل جمهور الميلودراما - ومـا أكبره حجماً - بـالفيلم وراء الآخر وبجـرعـات متتاليه من الحكـايـات الميلودرامية الفاقعة وكان الجمهور يطالب المزيد من هـذه الحكايـات المليئة بـالمواعظ الحسنة . والمقصود بهـذه الجماهير تلك الحشود التى كنت اراها - صغيراً - وهى تقف أمام شباك تـذاكر دور العـرض من الدرجة الثانية من أجل الحصول على تذكرة أو مقعد وفى بعض الأحيان تتقبل المشاهد واقفة . من أجل هـذه الحشود التى كـان حسن الامام يتفنن فى البحث عن مصادر أفلامه . وقد راح طيلة حياتـه يبحث عن نصوص أفلامه الجديدة فى الحكايـات التى تمتلى عادة بأحسن توليفة ميلودرامية . فراح الى الاقتباس عن المصادر الأجنبية الفرنسية فى أغلب افـلامـه . ثم استعـان ببعض الروايات المصرية فى رحلة أخرى . وفى اخر حياته سعى الى اعادة طبع Rgmake افلام ميلودرامية قديمـة نجحت يومـاً فتصور أن اعادة اخراجها بما يلائم السبعينات قد يعود به الى قمة ازدهاره فى الخمسينات .

وعن الاقتباس ، فان حسن الامام كان أكثر شجاعة من كثيرين . حين كان يذكر مصادر أفلامه على تترات شريط العرض . وبالنظر الى مصـادر هذه الافـلام نجد ان المخـرج قـد راح الى الـروايـات الشعبيـة الفرنسيةLESROM%ANS PO%PULAIRS وهى نوع من الروايات انتشرت فى فرنسا فى القرن التـاسع عشر تنتحى كلها الى البكائيات والميلودراما . وقد كانت افلام حسن الامام صورة حيـة لهذا النـوع من الأدب . ويمكن أن نؤكـد ان أغلب مؤلفى هذه الروايات قد راحـوا فى النسيان ولم يبق من مئات الروايات الشعبية سـوى اسماء قليلة يمكن طبعهـا الآن فى طبعـات محدودة . وقـد ظل حسن الامام يبحث طيلة حياته الفنية عن مصادر هـذه الروايات مع كتاب السيناريو الذين يتعامل معهم . وسوف نرى أنه عندما تخصص فى اعادة اخراج الافلام القديمة . فقد اختـار فقط الافـلام التى أخـذت عن الـروايـات الشعبية .

ومن ابرز كتاب الرواية الشعبيـة الذين رجع اليهم المخرج فى افلامه : جول مارى وجـورج او هنين ودورثى دى جـوفيـه وبيركورسيل . وهم كما نـرى مجرد أسماء مجهولة فى عالم الادب . ولكنهم مدفون فى عالن الرواية الشعبية . وقد وجدت بعض رواياتهم طريقا الى القارىء العربى من خلال كتب الجيب القدية . اما حسن الامام فقد استقى مصادره مباشـرة من النصـوص الفـرنسية لهـذة الروايـات . فعن روايات جـول مارى قـدم فيلمه « قلوب النـاس » عام ١٩٥٣ عن رواية « الأب المزيف » ثم فيلم « حكم القوى » عام ١٩٥٤ . وهو نفس الفيلم الذى قام باعادة اخراجه عام ١٩٧٦ تحت اسم « الكروان له شفايف »

وروايـة « الاب المزيف » وهى احـدى الروايات المحببة لدى بعض المخـرجين فى مصر . فقد أعاد اخراجها فيما بعد كل من فـطين عـبـد الـوهـاب - السـاحـرة الصغيـرة . . - وحلمـى رفلة - ابـنتى العـزيزة . . - وهى تـدور حول السجين الـذى يـطلب من صـديق لـه أن يـذهب لاحضار ابنته من المدرسة الـداخلية حيث انهت دراستها لتوها . ويذهب هذا الصديق المعروف بأنه وغد وشرير ، وزير نساء الى المدرسة ويصحب الفتاة بحجة انه ابوها الى بيتـه . الاانه يتعـامل معهـا كجنتلمـان . ويحبها ويدافع عنها خاصة أنها تكون سبب فى تحوله الى الافضل . . وفى النهاية تكتشف حقيقة ابيها المزيف . فتتزوجه بتعميد من ابيها الحقيقى .

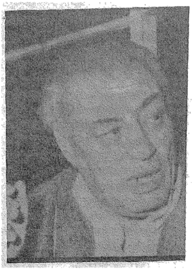
أمـا رواية جـول مـارى فهى « روجيـه لاهونت » وتدور حـول شريكـين فى فرقـة استعراضية ينفصلان بعد أن تسبب أحداهما ان تستدين الفرقة من امرأة مرابية . فيقوم بقتـل المرأة . وتلتصق التهمـة بالشـريـك الآخر . الا أن البرىء يرفض أن يقدم أدلة براءته للمحكمة لانه فى تلك الليلة كان فى مخدع زوجة شريكة . وفى النهاية فان بطلة الفرقة تتمكن من اثبـات البـراءة لحبيبهـا ويدخل القاتل السجن .

كان جورج أو هنين هو الكاتب المفضل أيضـاً عـنـد حسن الامـام . وغيـره من المخرجين المصريين والطريف أن الروايتين اللتين أخرجهما الامام لأوهنين قد سبقتا أن

ظهرتا أكثر من مرة على الشاشة المصرية . فقد سبقه بركات الى اقتباس روايته . « ملك الحديد » فى فيلم ارحم دموعى ١٩٥٤ .

وتوجو مزراحى فى فيلمه « قلب امرأة .. ١٩٤٢ . وتدور أحداثها حول الفتاة التى تصدم فى حبيبها الذى هجرها الى فتاة أكثر ثراء فى وقت بدأت الضائقة المالية تحيط بأبيها . ولولا تدخل رجل يحبها فى الوقت المناسب لاعلن ابوها افلاسه . ولكانت النهاية مفجعة . هذا الرجل النبيل يطلب الاقتران بالفتاة التى تعلن له ليلة زفافها أن قلبها معلق برجل آخر . فيعاملها بقسوة وبرود . ويهملها الى عمله خاصة أثناء فترة الحمل فتحس بمدى نبله وتحبه .. هذه النتيجة استقاها حسن الامام فى فيلمه « حب وكبرياء » عام ١٩٧٢ . وهو نفس العام الذى اقتبس فيه رواية اخرى لنفس الكاتب تحمل عنوان « حق الطفل » وهى الرواية التى سبق لبركات أن أخرجها فى فيلم « الواجب » عام ١٩٤٨ . الا ان « حكايتى مع الزمان » قد صيغت فى قالب استعراضى حاول فيه المخرج الاستفادة من شعبية المطربة وردة التى قامت بدور الأم التى عادت الى زوجها بعد طول انفصـ ـ من أجل عيون ابنتها التى لعبت دورا فى لم الشمل من جديد ..

وعن رواية « بائعة الخبز » للكاتبة دورثى دى جوفيه أخرج حسن الامام فيلمين . الاول بنفس العنوان عام ١٩٥٢ . والثانى بعد ثلاثين عاما يحمل عنوان . « الجنة تحت قدميها » مستخدماً نفس السيناريو الذى اشترك فى كتابته مع السيد بدير حول زينب التى ترفض الزواج من أيوب مدير الحسابات



● حسن الامام

فى المصنع الذى يعملان به . فيرسل أيوب برسالة اليها يخبرها عن عزمه حرق المصنع وقتل صاحبه وسرقته . يلتقط طفلها الخطاب ويخفيه فى أحدى لعبه . وتتم جريمة أيوب وتتهم زينب ظلما لوجود خلاف بسيط بينها وبين صاحب المصنع ويحكم عليها بالسجن المؤبد . وعقب خروجها من السجن تعمل فى احد الافران وتتمكن من العثور على اولادها وتكشف جريمة أيوب الذى انتحل شخصية آخرى وغدا من الاثرياء ..

وعن الروائى بيركورسيل قدم حسن الامام رواية « اليتمتين » فى فيلم يحمل نفس الاسم عام ١٩٤٩ . وهى بالمناسبة احدى الروايات الشعبية القليلة التى وجدت طريقها الى السينما حيث أخرجت فى فرنسا عام ١٩٣٢ لموريس تورنو . أما الرواية الثانية الميلودرامية فهى « الولدان الشريدان » التى أخرجها حسن امام باسم « الشيطانة الصغيرة » .. عام ١٩٥٨ حول مجرم يختطف فتاة من ابيها وعندما تكبر يذهب اليه ويخبره بالحقيقة . ويعطيه ابنة مزيفة .. ثم لاتلبث الحقيقة أن تنكشف ..

ومن هذه النوعيات أيضا اخرج حسن الامام فيلم « الملاك الظالم » حول الفتاة التى توهمت ان أباها قتل امها عندما شاهدته يحمل سكينا أمام جثتها فتشهد ضده . ويدخل السجن . ويتولى أحد المحامين تربيتها . وعندما تكبر تعمل بالبحث الاجتماعى الجنائى وتذهب مصادفة الى السجن . وتتعرف على ابيها دون أن تعرفه وتهتم باثبات براءته بمساعدة خطيبها الضابط . هذه التيمة عاود الأمام اخراجها من جديد فى فيلم « القضية المشهورة » عام ١٩٧٨ . وهو نفس عنوان المسرحية الفرنسية التى استمد منها الامام موضوعه ..

الغريب أن حسن الامام عندما حاول اقتباس نص أدبى لكاتب فرنسى معروف فانه قد اختار اسوأ أعماله أو فلنقل أقرب رواياته إلى القصة الشعبية . وهى رواية « البرتا » لبيير بنوا . حيث قدمها عام ١٩٧١ تحت عنوان « الحب المحرم » حول رجل يراهن على قلوب النساء فانتقل من العبث بقلب فتاة بريئة أحبته إلى العزف على أوتار قلب أمها التى عاشت غارقة فى الحداد . فيسعى للتخلص من المرأتين الواحدة تلو الأخرى كى يفوز فى النهاية بالثروة التى تمتلكها الام .

هذه هى صورة بعض عن علامة افلام حسن الامام بالرواية الشعبية فقد راح المخرج يقتبس من السينما والأدب مايتناسب وتأصيل الميلودراما السينمائية . فبينما ابتعد الامام عن اى مصادر أدبية انجليزية . فأن تجاربه مع السينما الأمريكية كانت من خلال الميلودراميات وحدها .. بل انه قام بعملية « ميلودرامية » MELODRAMATION للأفلام الأمريكية . مثل فيلم مكان فى الشمس لجورج ستيفنس حيث أخرجه حسن الامام مرتين : الاولى فى عام ١٩٥٨ فى « وكر الملذات » والثانية عام ١٩٨١ فى « دماء على الثوب الوردى » حول الشاب الريفى الذى يعمل فى المدينة بمصنع عمه الثرى . وتلاحقه احدى الموظفات ويجد

سعاد حسنى فى خلى بالك من زوزو



نفسه متورطا فى جريمة قتل احدى الفتيات عندما وقعت من قارب صغير اثناء تجوله معها فى النهر . وعندما يتم القبض عليه يلفق المنافسون له تهم أخرى كى تزداد العقوبة .

وفى عام ١٩٦٣ اقتبس الامام فيلم « جونى بيلندا » لجون نيجو لسكو عام ١٩٤٧ فى « الخرساء » حول الفتاة التى يغتصبها رجل فى القرية فتنجب منه سفاحا . ولايمكن ان تبوح باسمه لانها غير قادرة على النطق وقد عاد المخرج الى السينما الامريكية فى منتصف السبعينيات من خلال بعض الافلام من ابرزها بلاشك « عجايب يا زمن » حيث حول حكاية نفسية معقدة فى فيلم « شرق عدن » لا يليا كازان الى حدوته ميلودرامية عن الرجل الذى يفاضل بين ولدين لان ام أحدهما هجرته يوما لتعمل راقصة فى كباريه . وفى النهاية يلتئم شمل الاسرة على أحسن ما يكون كعادة هذا النوع من الافلام .

من المعروف ان السينما المصرية قد أولت ظهرها سنوات طويلة للادب المصرى . وان هذا الادب قد أصبح ظاهرة مطلوبة لدى السينمائيين المصريين فى وقت واحد بالذات . وقد راح حسن الامام يبحث فى نصوص الادب العربى مثل غيره من المخرجين . وبدأت علاقته بهذا الأدب من خلال فيلمه « شفيقة القبطية » عام ١٩٦٣ . عن رواية لجليل البندارى . ولم يحمل الفيلم من اسم الرواية سوى اسمها حيث قام كاتب السيناريو باجراء تعديل شامل على حكاية البنت شفيقة القبطية التى هجرت بيتها من أجل الرقص . واهتم بحكاية ميلودرامية حول ابنها الذى لا يعرفها . ووجدته فى ازمة مع السلطات الرسمية الآن حسن الامام لم يستطع أن يخرج كثيراً عن النص المكتوب فى رواية « زقاق المدق » لنجيب محفوظ . لذا فهو أحداهم افلامه . وبدأ كأنه يقرأ الرواية سطراً وراء آخر وهو يتحدث عن حميدة الفتاة الطموحة التى تأمل أن تخرج من هذا العالم الفقير الذى تربت فيه . فتوافق مرة على الارتباط بتاجر لا يلبث أن يصيبه المرض ثم تنصاع وراء أحد القوادين الذين يدفعون بها للعمل فى أحد المواخير وفى النهاية فانها تعود الى الزقاق الذى تربت فيه جثة هامدة بين يدى خطبها عباس الحلو .

وكان هذا النجاح دافعا اكثر لحسن الامام أن يتعامل مع الأدب المصرى .



فتطلع الى الثلاثية وأخرجها فى ثلاثة افلام متباينة الاهمية مما جعل الاراء تتناقص حول قيمتها . وان كانت اتفقت حول أهمية الجزء الثالث وهو السكرية . ولا شك أن حسن الامام قد ابرز المواقف المأساوية فى الجزء الاول بين يس وأمه وحول مقتل فهمى كما ابرز ليالى الانس اكثر فى « قصر الشوق » . وخاطب لغة العقل « السكرية » .

وعن اعمال نجيب محفوظ ايضا قدم المخرج أحدى اقاصيص رواية المرايا فى فيلم « اميرة حبى انا وهى الرواية التى لم يقترب منها مخرج آخر غير حسن الامام . وشك أنه حاول الاستفادة ، من نجاح فيلم « خلى بالك من زوزو » وابرز فيها قصة الفتاة البسيطة التى تقبل الزواج من رجل تحبه رغم أنه متزوج من أبنة رئيس الشركة . وفى « دنيا الله » قام بمط حكاية الصراف الذى هرب برواتب الموظفين من أجل عيون أحدى الغوانى التى ما لبثت أن هجرته عقب أن فرغت حافظته المسروقة وقد نجح هذا الفليم على المستوى التجارى والفنى . الا أن الحظ لم يكن إلى جوار تجربته الأخيرة مع عصر الحب . ربما لسبب بسيط أن التليفزيون والراديو قدا استهلكا هذه الرواية مرات عديدة فلم يعد المتفرج براغب فى رؤيتها مرة أخرى . .

لم يهتم حسن الامام بأديب عربى آخر فى افلامه سوى بأحسان عبد القدوس . الذى اختار ان يبدأ علاقته به فى فيلم « هى والرجال » حول خادمة طموحة تقع فى هوى مخدومها . وتثير مشاكل مع الاسرة التى تعمل لديها . . ثم اختارا أقصوصة قصيرة ليقدمها فى معالجة قصيرة فى فيلم « ٣ لصوص » عام ١٩٦٧ . وهو نفس العام الذى قدم تجربة سينمائية تستلفت الانظار . رغم ان أحداً لم يتنبه اليها . حيث جرب للمرة الاولى والاخيرة فى السينما المصرية – ان يكون الحوار بأكمله غنائيا . . وقد استفاد الامام من حدوتة « اضراب الشحاتين » ولكنه لم يلتزم بالنص الأدبى حول رجل طيب اعتاد أن يقيم وليمه على مدفع الافطار فى رمضان لا طعام الشحاذين . ولكن هؤلاء يعلنون رفضهم الحضور يطلبون نقودا . . وفى أول الامر يساوم المحسن على المبلغ ثم يمتثل لمطالب الشحاذين . هذا الرجل الطيب يتحول الى طاغية فى الفيلم . لذا يصبح من حق الشحاذين العمل على اسقاطه من فوق عرشه .

وفى السبعينيات تعامل حسن الامام مع أدب احسان عبد القدوس فى « العذاب فوق شفاه تبتسم » . وحول هذا الفيلم كتب مجدى فهمى أنه . فيلم ، كحرفة ، كسينما ، هو بلاشك أقرب خطوات حسن الامام الى الكمال السينمائى . لامآسى . ولا فواجع . بل دراسات نفسية لاسرة تمزقها الخيانة . دراسات واعية . وتصاعد حدثى جيدلا افتعال فيه . ونماذج مرسومة بدقة .

وبعيداً عن الفواجع ايضا اقترب الامام من احسان عبدالقدوس فى « هذا أحبه وهذا أريده » فى تجربة جديدة على شكل النص السينمائى فى مصر . فقد كتب المؤلف هذا الفيلم مباشرة للشاشة كنص سينمائى قام بنشره فى مجلة « صباح الخير » قبل ان يدفع به الى المخرج . ورغم بساطة القصة الا أن حسن الامام قد غامر باسناد البطولة الى وجوه جديدة ساعدت على إبعاد الفيلم عن الجماهير . وفشل الفيلم رغم دقة موضوعه

حول الفتى الذى يستعين بأحدا صدقائه للكتابه رسائل ملتهبة الى حبيبته تلك التى تحب الخطابات اكثر من الشخص . وفى النهاية تكتشف أنها تحب كاتب الخطابات وليس من تحمل اسمه الجديد بالذكر أن تجربة كتابة السيناريوهات فى نصوص مباشرة عند احسان عبدالقدوس قد فشلت تماما فى السينما . .

لا يمكن التكهن بالدوافع الحقيقية التى جعلت حسن الامام يقوم باخراج افلامه القديمة مرة اخرى فى منتصف السبعينات : فترى هل هى محاولة لا حياء الميلودرما التى عشقها بشكل واضح ١٠م هل هوا فلاس فى النصوص كما تصور البعض رفع المستوى الفنى فأن علاقته بالادب العربى كانت افضل من علاقته بالميلودراما . لكن شغفا خاصاً بالرواية الشعبية دفع حسن الامام الى اعادة اخراج اكثر من عشرة افلام . مثل فيلميه : « حكايتى مع الزمان » ، . . حب وكبرياء . . ورغم نجاحهما الجماهيرى . الا ان الميلودراميات التى اعاد أخرجها فى النصف الثانى من السبعينات قد فشل أغلبها . من « الكروان له شفايف » الى « دعاء المظلومين » و« القضية المشهورة » ولعل الامام قد صدّق الدعوة التى وجهها الرئيس انور السادات حين طلب منه ان يقدم افلاما من طراز « وبالوالدين احسانا » فراح يغرق السوق بافلامه الميلودرامية التى ساعدت على اغراقه فى وحل الميلودراما . . التى لم تعد مادة مفضلة لجمهور التليفزيون الذى حفظ هذه النوعيةعن **ظهر قلب** .

قائمة ببليو جافية

١٩٤٦ : ملائكة فى جهنم (امينة رزق - سراج منير

١٩٤٨ : الستات عفاريت (ليلى فوزى - محمود المليجى)

: الصيت ولا الغنى (محمد عبد المطلب - نرجس شوقى)

: اليتيمتين (فاتن حمامة - ثريا حلمى) عن رواية بنفس الاسم لبير دى كورسيل

١٩٥٠ : ساعة لقلبك (كمال الشناوى - شادية)

: ظلمونى الناس (فاتن حمامة - شادية)

١٩٥١ : حكم القوى (هدى سلطان - محسن سرحان) عن رواية روجيه لا كونت لجول مارى

: انا بنت ناس (فاتن حمامة - محسن سرحان)

: اسرار الناس (فاتن حمامة - حسين رياض)

١٩٥٢ : غضب الوالدين (شادية - محسن سرحان) مقتبس عن رواية الاب لجول مارى .

: زمن العجائب (فاتن حمامة - محسن سرحان) .

: كاس العذاب (فاتن حمامة - محسن سرحان)

: انا بنت مين (ليلى فوزى - محسن سرحان)

١٩٥٣ : فى شرع مين (امينة رزق - حسين رياض) .

: تاجر الفضائح (هدى سلطان - يحيى شاهين) .

: حب فى الظلام (فاتن حمامة - عماد حمدى) .

: بائعة الخبز (امينة رزق - زكى رستم) عن رواية فرنسية بنفس الاسم لدورثى دى جوفيه

١٩٥٤ : قلوب الناس (فاتن حمامة - انور وجدى) عن رواية الاب المزيف لجول مارى

: الملاك الظالم (فاتن حمامة - كمال الشناوى) عن مسرحية القضية المشهورة .

١٩٥٥ : اعترافات زوجة (هند رستم - كمال الشناوى)

١٩٥٦ : وداع فى الفجر (شادية - كمال الشناوى) عن فيلم « جسر وترلو » لميرفين ليروى ١٩٤٦.

١٩٥٧ : لواحظ (شادية - كمال الشناوى)

: لن أبكى أبدا (فاتن حمامة - عماد حمدى) .

: الحب العظيم (هند رستم - عماد حمدى)

: وكر الملذات (صباح - شكرى سرحان) عن فيلم مكان فى الشمس لجورج ستيفنس ١٩٤٩

: اغراء (صباح - شكرى سرحان) .

١٩٥٨ : الشيطانة الصغيرة (رجاء يوسف - سميرة أحمد) عن الولدان الشريدان لبييروى كورسيل

: حب من نار (شادية - شكرى سرحان) .

: قلوب العذارى (شادية - كمال الشناوى)

: عواطف (مديحة يسرى - محسن سرحان) .

١٩٦٠ : صائدة الرجال (هدى سلطان - شكرى سرحان) .

: انى اتهم (زبيدة ثروت - عماد حمدى)

: حب حتى العبادة (تحية كاريوكا - صلاح ذو الفقار)



بكره احلى من النهاردة

: زوجة من الشارع (هدى سلطان - عماد حمدى)

: مال ونساء (سعاد حسنى - صلاح ذوالفقار)

١٩٦١ : الخرساء (سميرة أحمد - عماد حمدى) عن فيلم « جونى بليندا » لجون بنجو لسكو ١٩٤٧

: حياتى هى الثمن (هدى سلطان - أحمد مظهر)

التلميذة (شادية - حسن يوسف)

١٩٦٢ : المعجزة (شادية - فاتن حمامة) الخطايا (عبد الحليم - نادية لطفى)

١٩٦٣ : شفيقة القبطية (هند رستم - حسن يوسف) عن رواية لجليل البندارى .

: زقاق المدق (شادية - صلاح قابيل) عن رواية لنجيب محفوظ

: امرأة على الهامش (هند رستم - حسن يوسف)

: بائعة الجرائد (ماجدة - نعيمة عاكف)

١٩٦٤ : الف ليلة وليلة (شادية - فريد شوقى)

: بين القصرين (يحيى شاهين - مها صبرى) عن رواية لنجيب محفوظ

١٩٦٥ : هى والرجال (لبنى عبد العزيز - أحمد رمزى) عن اقصوصة مذكرات خادمة لا حسان عبد القدوس .

: الراهبة (هند رستم - ايهاب نافع)

١٩٦٦ : سرقت عمتى (من فيلم ٣ لصوص (نبيلة عبيد - حسن يوسف) عن اقصوصة قتلت عمتى لا حسان عبد القدوس .

: هو والنساء (هند رستم - رشدى اباظة)

١٩٦٧ : قصر الشوق(نادية لطفى - يحيى شاهين) . عن رواية لنجيب محفوظ

: اضراب الشحاتين (لبنى عبد العزيز - كرم مطاوع) عن اقصوصة بنفس الاسم لا حسان عبد القدوس

١٩٦٨ : بنت من البنات (ماجدة الخطيب - احمد مظهر)

١٩٦٩ : الحلوة عزيزة (هند رستم - شكرى سرحان) .

١٩٧٠ : دلال المصرية (ماجدة الخطيب - حسين فهمى) عن رواية « البعث » لتولستوى .

: شقة مفروشة (ماجدة الخطيب - أحمد مظهر)

١٩٧١ : الحب المحرم (مديحة يسرى - شكرى سرحان) عن رواية البرتالبيير بنوا

١٩٧٢ : امتثال (ماجدة الخطيب - عادل أدهم)

: حب وكبرياء (نجلاء فتحى - محمود ياسين) . اعادة اخراج لفيلم حب ودموع المقتبس عن رواية ملك الحديد لجورج أوهنين

: بنت بديعة (سميرة أحمد - حسن فهمى)

: خلى بالك من زوزو (سعاد حسنى - حسين فهمى)

١٩٧٣ : حكايتى مع الزمان (وردة - رشدى اباظة) اعادة اخراج عن رواية (حق الابن) لجورج اوهنين

: السكرية (ميرفت امين - نور الشريف) عن رواية لنجيب محفوظ

١٩٧٤ : بمبة كشر (نادية الجندى - سمير صبرى) عن قصة لجليل البندارى

: عجايب يا زمن (هند رستم - يحيى شاهين) عن فيلم شرق عدن لا ايليا كازان

: العذاب فوق شفاه تبتسم (نجوى ابراهيم - محمود ياسين) عن اقصوصة لا حسان عبد القدوس

١٩٧٥ : هذا أحبه وهذا اريده (هانى شاكر - نورا) عن سيناريو اصلى لا حسان عبد القدوس

: وانتهى الحب (ميرفت امين - محمود ياسين)

: بديعة مصابنى (نادية لطفى - فؤاد المهندس)

: لا تتركنى وحدى (ميرفت امين - محمود ياسين) عن فيلم مكتوب على الريح لدو جلاس سيرك ١٩٥٧

١٩٧٦ : قمر الزمان (نجلاء فتحى - مصطفى فهمى) عن فيلم ليلى . . لشارلز والتر ١٩٥٣

: وبالوالدين احسانا (فريد شوقى - سهير رمزى) اعادة اخراج لفيلم غضب الوالدين

: الكروان له شفايف (سهير رمزى - سمير صبرى) اعادة اخراج فيلم حكم القوى

١٩٧٧ : دعاء المظلومين (فريد شوقى -مديحة كامل)

: القضية المشهورة (عفاف شعيب - فريد شوقى) عن مسرحة فرنسية بنفس الاسم . (اعادة الملال الظالم)

١٩٧٨ : حب فوق البركان (نجلاء فتحى - حسين فهمى) .

: سلطانة الطرب (شريفة فاضل - فريد شوقى)

١٩٧٩ : الجنة تحت قدميها (فريد شوقى - فردوس عبد الحميد) اعادة اخراج لبائعة الخبز

١٩٨٠ : لا تظلموا النساء (هناء ثروت - تحية كاريوكا)

١٩٨٢ : ابن مين فى المجتمع (محمد ثروت - منى جبر)

: دماء على الثوب الوردى (ناهد شريف - سمير صبرى) اعادة اخراج لفيلم « وكر الملذات »

: ليالى (سهير رمزى - محمود عبد العزيز) عن رواية لجورج ابراهيم خورى

١٩٨٣ : كيدهن عظيم (فريد شوقى - عفاف شعيب)

١٩٨٥ : دنيا الله (نور الشريف - معالى زايد) عن اقصوصة لنجيب محفوظ

١٩٨٦ : بكرة أحلى من النهاردة (أحمد مظهر - لبلبة)

: عصر الحب (سهير رمزى - محمود ياسين) عن رواية لنجيب محفوظ ◆



يحيى الفخرانى

المسافرون ... فى السينما المصرية

د . رفيق الصبان

تيمة جديدة بدأت تلح على مخيلة السينمائيين الجدد فى مصر ، الحاحاً يصل إلى درجة التملك ، وهى تيمة ليست إلا انعكاساً لشعور عام يحس به الشباب المصرى منذ السبعينيات وهو الرغبة بالسفر . . أو بمعنى أصح الهروب من واقعه القاسى إلى واقع آخر قد يكون أكثر مشقة ولكن يشفع له عنده أنه ليس واقع وطنه لذلك فهو واقع مؤقت يستطيع أن يتحمله دون أن يثور ، ويستطيع أن يعتبره مرحلة مؤقته دون أن يشعر بأنه يأكله من الداخل ويحيل احشاءه وعواطفه واحلامه إلى فراغ قاتل رهيب .

والسفر فى السينما المصرية الجديدة ، سفر على نوعين : سفر خارج المدينة ، وسفر خارج البلاد . . سفر خارج النفس ، وسفر إلى أعماق النفس ولكن الأسفار كلها تتجمع فى نقطة واحدة هى القلق والرغبة فى التغيير والثورة على واقع غير مقبول .

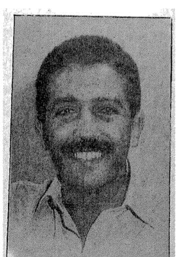
لذلك لم يكن غريباً أن نرى هذه التيمة هى الموضوع المفضل لدى الشباب من السينمائيين فى مصر أمثال عاطف الطيب ورأفت الميهى ، بل ان العدوى انتقلت بشكل جزئى إلى جيل سابق ، جيل اعتاد أن يتلاعب بالموضوع دون أن يترك فرصة لهذا الموضوع أن يتلاعب به كعاطف الطيب ويوسف شاهين ومحمد خان فى عودة مواطن كما فى يوسف وزينب (الفيلم الذى أخرج خارج مصر فى جزر مالاديف) فالسفر هو البؤرة التى تشع منها الأحداث . . (يوسف يسافر إلى المالايف بحثا عن عمل يحفظ له كرامته ويؤمن له مستقبله . . بعد أن ضاقت بهالسبل كلها و يحيى الفخرانى هو المواطن الذى يعود بعد غيبة طويلة عن وطنه وأسرته حاملا المال وما يظنه الأمان والاستقرار ، انهما وجها العملة المختلفين ، الذاهب والعائد . . ولكن النتيجة التى

يصل إليها المخرج الموهوب نتيجة تبعث الحيرة والتساؤل . فيوسف يختار المالاديف وطنا بعد تردد طويل ، ويستقر فيها إلى الأبد تاركا (الوطن فى عينيه وقلبه) . أما الفخرانى فلا يجد بعد عودته إلا اجهاضا كاملا لكل الأحلام التى بناها . فاخوته قد تبعثروا تماما ، الواحد منهم سافر إلى داخل نفسه عن طريق المخدرات لينسى مرارة الاحباط وثقل هزيمة جيله ، أما الشقيقتان . .(ونلاحظ هنا ان الأسرة ليس لها أب مسئول ولا أم حنونه تراقب وتنصح ويمكن اللجوء اليها وقت الشدة) فالأولى اختارت الزواج عن طريق التمرد على كافة القيم فى أسرتها ، والثانية اختارت المال هدفا ودينا ونبراسا . وربما كان سفر الفخرانى وابتعاده عن أسرته خطأ . . ولكن عودته فجرت اخطاء ثانية أكثر خطورة ، لا يجد المسافر حلا لها إلا السفر أوالهرب بمعنى أصح ،حلم السفر فى عودة مواطن انتهى إلى كابوس . . لا دواء له إلا سفر جديد . وواقع السفر فى (زينب ويوسف) محاطا بهالة خاصة تجعله سرابا ملونا براقا ينادى الشباب دون أن يخدعهم لانه واقع قاسى ويختلف حسب الحالة كألوان قوسى قزح . . واقع قدرى يحمله الشباب على ظهره دون أن يعرف إلى أين تؤدى به الظروف ، وأين ستكون حركة جنوده وعساكره فى لعبة الشطرنج الغامض التى يلعبها .

السفر إلى الداخل . . بالمعنى الحرفى للكلمة . . أى السفر خارج المدينة . . كان أيضا من المواضيع التى ألحت على محمد خان وحاصرته من الجهات كلها . فى (مشوار عمر) يخرج عمر من سيارته الفارهة وعقوده الذهبية ، وقميصه الحريرى ليجوب طرقات مصر حاملا معه حقيبته من ذهب سائل عليه أن يوصلها لشركاء أبيه فى العمل وعلى هذه الطرقات المتربة التى تذبل على جوانبها أشجار مفرطة فى الشيخوخة وتتكدس فى روايتها بيوت طينية ذات نوافذ موغلة فى القدم كأنها عيون التاريخ . فى سفره يقابل عمر نماذجا من الناس لم يكن يحس بوجودهم ويتعرض لأخطار تصل إلى درجة التهديد بقتله ، يصادف بالصداقة والحب والخديعة والنصب والطمع . يصادف عمر القاهرة التى تحمل فى عين واحدة الذل والانكسار وفى العين الأخرى التمرد ويصادف (عمر) آخر . قرويا ساذجا تجعله هذه السفرة الاجبارية انسانا مختلف تقضى على براءتلتصنع عوضا عنها الريبة والتوجس تماما كما فعلت (بعمرنا) الأصلى الذى أكلت اللامبالاة قلبه وتركت عوضا عنه حفرة فارغة فاتحة فاها على توقع اللاجديد . فإذا بهذا المشوار يملأ الفراغ باسئلة لا تنتهى وبوجوه تتوالى مفرغة كئيبة تبعث على القلق والرعب والأحلام تماما كوجوه الكرنفال . لقد خرج عمر من مدينته وينتهى الفيلم دون أن يعود إليها ولكنه عاد وسيعود دون شك أو جدال ، انسان آخر يبحث عن مصير آخر ويطرح لوجوده أسئلة أخرى . أما الفخرنى فى (خرج ولم يعد) فانه يخرج فى محاولة للهرب المؤقت ولكنه يختار اللاعودة ، انه ليس كعمر مرتبطا بظروف قاسية من العمل والمسئولية والوضع الاقتصادى يدفعونه رغما عنه إلى العودة . انه انسان تربطه بمن حوله خيوطا واهية عنكبوتية تكفى حركة بسيطة لكى تقطعها وتجعله معلقا فى الهواء ينتظر مدينته وزيف أهلها ويكتشف حقائق أخرى ساذجة لم يكن يتوقع أن يكون لها هذا الموقع المختار من فكره واهتمامه وشاغله . الخضرة والطعام والهدوء ونسيان الدنيا بكل مشاكلها . الهروب إلى القوقعة حيث تصبح أمواج البحر والسكون خلال الاعصار ملجأ مستديم . السفر إلى الداخل . . فى (خرج ولم يعد) نوع من الحل ، ربما كان حلا فيه الكثير من السلبية والهرب من مواجهة الواقع ، ولكنه حل بائس يعزف على وتر الشجن واليأس واللاجدوى . أما السفر فى (مشوار عمر) فهو وسيلة لكشف واقع احاطته خيوط العنكبوت وستائر الحرير باسلاك شائكة ، وجللته بهالة وهمية زائفة لا يمكن إلا لهذه الصدفة المرعبة أن تمزقها وتعيد الامور إلى نصابها .

عمر سافر وسيعود ، والفخرانى سافر ولم يعد ومحمد خان فى رؤياه السينمائية ينسج أفلامه حول هذه (التيمة) القدرية بالنسبة له كما يفعل الملاح الهولندى فى بحثه المستمر عن باندورا .

بشير الديك يمسك بخط للسفر شبيه بالخط الذى أمسكه محمد خان فى عودة مواطن ولكنه لا يمسك بالرقة والشاعرية والهمس الذى يميز أفلام محمد خان انه يتناول بعنف الفلاح المصرى وصراخه وميلودراميته وصراعه المليىء بالضجيج مع القيم والناس ونفسه زغلول الفلاح الذكى يعود إلى قريته الغارقة فى بحور الملح بعد سفر استمر خمس سنوات فى احدى بلدان الخليج . يأتى حاملا شأن أغلب الفلاحين المصريين المروحة الكهربائية والتليفزيون والفيديو وحفنة من آلاف الجنيهات وعقودا براقة مزينة وأثوابا متعددة الألوان انه لا ينكر العزاب الذى قاساه والتضحيات التى بذلها والأيام السوداء التى مرت به ولكنه فى النهاية حقق حلمه وها هو يعود ليزف إلى عروسه (قريبته التى تنتظره وليبدأ مشروعا صغيرا برأسماله يكفل له العيش المحدود .



عاطف الطيب



رأفت الميهى

ولكن سفر زغلول ، علمه ما هى قيمة القرش بل كما يبدو من سياق الفيلم فيما بعد أنه استبدل قلبه الكبير بورقة بنكنوت لذلك لا يتورع عن الغدر بخطيبته والدخول بمشروع خيالى زينه له أحد أصحاب رؤ وس الأموال الصغيرة فى القرية . ان زغلول لا يتورع عن بيع ماضيه كله وعواطفه كلها ، وعوضاً عن أن يجعل هذا الانقلاب الرهيب رفاقه ينصرفون عنه ويكرهون فكرة السفر أصلاً نراهم جميعاً يحاولون الحذو حذوه والسفر مثله حتى المثقفون منهم لا يتورعون عن بيع حلى زوجاتهم وأثاث بيوتهم للسفر . . وتزداد اللوحة قتامة عندما ينضم إليهم زغلول من جديد بعد ان سمعنا منه وصفا للغربة وجحيمها . وتتضح سكة السفر فى نهاية فيلم بشير الديك أمام مجموعة أخرى تختار النفى عن الوطن وتضم منفيا سابقاً يعود بملء اختياره لجهنمه التى غادرها .

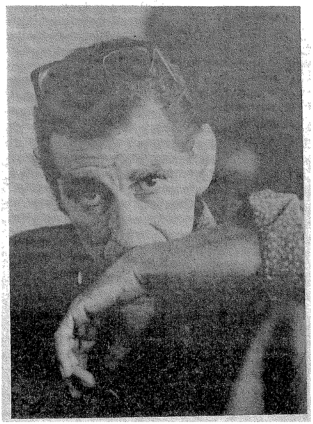
تماما فالفخرانى فى عودة مواطن الذى يجلس حائرا فى مطار القاهرة لا يدرى ان كان سيلبى نداء الطائرة أم لا . . !

فى (الزمار) لعاطف الطيب . . يتخذ السفر والانتقال الهائم من بلد إلى بلد طابعاً هروبياً مأساوياً . فالمسافر هنا هارب من الدولة من قوانينها الظالمة ، مسافر يبحث عن حريته وهويته وانتمائه واذا كان هذا المسافر على مزماره . . المسافر فى مواويله الحزينة المجروحة والمسافر فى ثورته المحبطة لن يجد إلا القتل والموت فى نهاية سفره فلعل هذا قدر الشعراء والحالمين والمجانين .

كذلك أحمد زكى فى (البرىء) لعاطف الطيب ، يسافر خارج قريته الى بعيد الى الصحراء الغربية لكى يخدم دولته ونظامها ، وضعت على عينيه عصابة سوداء خادعة فجعلته يرى الابيض أحمر والشجرة سوراً والعصفور عقابا . انه هو الآخر يموت قتيلا ويترك مزماره يسقط على الأرض جثة مثله بعد أن رفع العصابة عن عينيه ورأى للمرة الأولى والأخيرة مشهد القيامة . لقد سافر البرىء خارج نفسه ودفع ثمن سفرته (حياته) !

السفر لدى شباب المخرجين فى مصر ، يتخذ طابعاً مأساوياً انه ينتهى أحيانا كثيرة بالاحباط واليأس أو ينتهى كرشاش موجة هادرة تنكسر على الرمال .

فالمسافر فى (الطوق والأسورة) لخيرى بشارة الذى تعقد حوله الآمال وتتعدد الأحاديث الهامسة والذى يشكل بصورة ما وبطريقة ما الأمل الحبيس فى القمقم والذى يبدو بعد أن خرج من سجنه الطويل وعاد إلى بلده واسرته وقريته وكأن سنوات السفر كلها لم تفعل به شيئاً سوى ان زادته ترددا وعجزا عن القرار . ولكن السفر فى شتى اشكاله ونتائجه يعتبر حدثا شعريا مدوياً فى سينما المخرجين المصريين الشبان . إنه كالخيوط الماسية فى الأحجار الصخرية يتسلل ويتشعب ويبرق فجأة ببريق مسحور يخطف الأبصار . انه يختلف اختلافا جذريا عن السفر كحدث درامى محدد فى سلبياته وايجابياته فى أفلام المخرجين الأكثر شهرة وخبرة .



فى (ضائعة) عاطف الطيب تسافر البطلة الى الخليج بعد ان انهار البيت الذى تسكنه واضطرت للعمل خارجاً كى تعيل الأسرة والأطفال ، الذين لم يعد لديهم ما يقيهم شر الزمان انها تعيش حياة الغربة القاسية ومتاعب وتعود هى أيضاً محبطة الآمال ولكن السفر كان بالنسبة لها وللمخرج مرحلة شأن أيه رحلة أخرى لا تعطى أهمية أكثر مما تستحق ولا تمر أيضاً مرور الكرام دون تركيز أو انتباه .

عاطف سالم يقدم (السفر) بحجمه النفسى ولا يتركه فكرة ثابتة ولا استحواذا كما عند محمد خان ولا حلماً ورؤ يا ونقطة ارتكاز كما عند عاطف الطيب ولا مرحلة قدرية أو طقس يكاد يكون طقساً وثنياً تتبلور عنده وحوله الآمال والأحلام كما عند خيرى بشارة . انه وضع اقتصادى وضرورة مؤقته يطرحها عاطف سالم كما يطرح إلى جانبها التيمات الثابتة التى ينهض عليها والتى لا تمس تيمة السفر إلى مسار غير مباشر .

بقى (يوسف شاهين) شاعر السينما واستاذها الكبير الذى يمسك بيده جيل القدامى بكل خبرتهم وتجاربهم ووعيهم ويمسك بيده الأخرى جيل الشباب بكل جنونهم وثورتهم واندفاعهم وموهبتهم . انه هو الذى زرع قبل غيره حلم السفر فى فيلمه المدهش (اسكندرية ليه) وجعل احداث هذا الفيلم المركب والشديد القدرية والتعقيد تدور كلها حول حلم مستحيل بالسفر حلم يختلف فيه السفر إلى الداخل بالسفر إلى الخارج يختلط فيه الهذيان بالواقع والجنون بالحكمة تماماً كالسفر فى (اليوم السادس) السفر لقهر الموت ، سفر تتجمع فيه اشجار العالم كلها لتقف سوراً أمام عصفور يغنى ويطير بجناحيه ويلمس أبعد الغيوم فى السماء . انه السفر بكل مراحله ومعانيه الذى وضعه يوسف شاهين بفيلمه كما يوضع العطر فى الزهرة والملح فى موجه البحر . . ومن معطف يوسف شاهين الواسع خرج سينمائيو مصر الشبان ◆

فجر التصوير المصرى الحديث

تأليف : عز الدين نجيب

عرض وتقديم : عز الدين اسماعيل احمد

تناول هذا الكتاب موضوعاً فريداً فى نوعه وفى معالجته من جانب قلة من المهتمين بعالم الفن ، وهو فجر التصوير المصرى الحديث فقد ارتبط هذا الفن الأصيل ارتباطاً وثيقا بتاريخنا الثقافى والحضارى القديم منه والوسيط والحديث ، مكان المرآة التى عكست فى صدق كفاح الشعب المصرى ومشاعره وتطلعاته وحضارته فى كل مرحلة من هذه المراحل التاريخية ، وذلك بفضل الفنان المصرى الذى كانت ريشته تنبض وما تزال بهذا الكفاح وهذه المشاعر والتطلعات . والتى ظهرت فى صورة الآثار والكنوز الفنية الرائعة المختلفة التى خلفتها لنا تلك الراحل ، والتى ما تزال شامخة فى عليائها بأصالتها وقيمها الفنية الخالدة على مر التاريخ

والكاتب يعود بنا لخمسة واربعين عاماً ليتناول تاريخ الحركة الفنية فى مصر على امتدادها ، ومن خلال هذا الإطار التاريخى عالج الكاتب موضوع مؤلفه برؤية موضوعية ربطت بين التحولات والتغيرات الاجتماعية والسياسية ، وبين التيارات الفنيةالوطنية التى تولدت وتشكلت فى ظل الحركة الوطنية واليقظة القومية

وقد استطاع الكاتب وامتلاكه للغة التعبير رؤية الفنان الصادق ، أن يقدم لنا بحثا ممتاز ا فى بنائه التاريخى والفنى والأدبى وكذلك فى تقسيمه لفصوله ، بل وفى اختيار عناوين موضوعاته فى مهارة الفنان وموضوعية المؤرخ ، فكان نتاج ذلك ، هذا العمل المثمر

ويقودنا الحديث عن تاريخ الحركة الفنية فى مصر إلى العودة إلى ١٥١٧م ، وهو العام الذى شهد قيام السلطان العثمانى سليم الأول باقتلاع صفوة الفنانين والعلماء والنباتين والصناع المهرة من جذورهم الضاربة فى خمسة قرون من الأبداع الفنى العلمى فى مصر ، وشحنهم كما تشحن البضائع إلى مدينة اسطنبول كغنائم حرب ، والذين بلغ عددهم حسب الروايات التاريخية مايزيد على ١٨٠٠ فرد ليصنعوا لبلاده وجها حضاريا جميلا مستعاراً

ولم يكتف الغازى العثمانى بذلك ، بل حمل معه أيضا ألف جمل محملة بالذهب والفضة والتحف والسلاح والصينى والنحاس المكفت والرخام الفاخر ، وغير ذلك مما خف حمله وغلا ثمنه ، وبهذا السلوك الغير حضارى أقفرت خمسين حرفة فى مصر ، فتدهورت فنوذ النسيج والتطريز ونفش النحاس وخرط الخشب للمشربيات والمقابر وزخارف الرخام الملون والخط العربى وزجاج النوافذ المعشق بالجص والمشكاوات الفسيفساء والفخار وفنون النحت الزخرفى وتزويق المخطوطات

كما أختفى أيضا فن التصوير الجدارى الذى عرف فى العصر المملوكى ،من نوع ذلك التصوير الذى كان يزين جدران بمارستان قلاوون بمناظر الصيد والرقص ومجالس الطرب والموسيقى ومشاهد ما يحيط بالفنان من مرئيات تجيش بحرارة الفنان ، وبذلك اندثر ذلك العهد الذى كانت القاهرة فيه تحتفل بميلاد عمل فنى جديد احتفالا يشبه موكب النصر ، إذا انتج اى من الصناع عملا جديدا باهرا لم ير مثيله من قبل

وهكذا ونتيجة هذا الغزو العثمانى ، ينقطع تاريخ اتصال الحضارة المصرية التى امتدت من التاريخ السحيق ، ويلازم الظلام والعقم روح مصر الخلاقة ما يقرب من ثلاثة قرون مظلمة تحت حكم الاتراك ، تمر بها كما مرت بأهل الكهف ، منقطعة عن العالم والعالم منقطع عنها لكنها فى إغمائها الطويل المعذب ، نفيق على بعض نفحات من الايداع الفنى الفردى من حين لآخر .

ويهتز المجتمع المصرى القابع فى الظلام على هدير مدافع ودوى قنابل الحملة الفرنسية سنه ١٧٩٨م ، ينتفض النائم على بريق الاختراعات العلمية ورياح العصر التى حملتها معها الحملة ممثلة فى المعامل والورش وألات وأرباب صناعاتهم ، فنانيهم من المصورين إلى مصر

ولقد كان خليقا بهذة النافذة الجديدة ، التى انفتحت لنخبة من المصرين على العالم الخارجى ، ورسمت أمامهم آفاق الخيال كالبنورة السحرية ، أن تطلق ثوراتهم المطمورة على الخلق والابداع ، أو حتى على تقليد بعض ما انبهروا به وخاصة التصوير ، إلا أن المصريين رفضوا أن يدفعوا حريتهم ثمنا لبعض مظاهر التمدين فكانت هزيمة الحملة الفرنسية ، وتقليد محمد على منصة الحكم فى مصر ، هى الاجابة المناسبة علىِ هذا الغزو ، ولكن محمد على نظر الى التحديث من الزاوية التى تخدم أطماعه فقط ، فأرسل بعثاته إلى أوروبا للتخصص غى تكنولوجيا الحرب والزراعة وعلوم الهندسة والطب وغير ذلك

ويقود الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى الدعوةللحاق بالعصر ، ومن خلال مدرسة الألسن ، وفى فترة عشرة اعوام ثم ترجمة آلفى كتاب من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية ، هزت ذلك البنيان القديم ، وتؤتى تلك الدعوة ثمارها ، تظهر فى ذلك النهضة التعليمية والصناعية ، على يد جيل الاندهاش والتفاعل والملاق مع الحضارة الأوروبية .

وتخرج فى تلك الحركة جيل جديد يتبنى الدعوة للاهتمام بالفنون الجميلة كان على رأسه محمد عبده وقاسم أمين واحمد لطفى السيد ، ثم بعد ذلك يتخرج جيلا آخر من الفنانين العظام ، أعلن عن وجوده لأول مرة مع تخرج الدفعة الأولى من مدرسة الفنون الجميلة عام ١٩١١

ويعتبر عام ١٨٩١ هى السنة التى شهدت حدثين بارزين فى تاريخ الحركة الفنية فى مصر ، أولهما هو ميلاد رائدين من رواد الفن فى مصر الحديثة هما محمود مختار ويوسف كمال ، أما الحدث الثانى هو إقامة أول معرض فى مصر ، أو اول صالون للفن ، افتتحه الخديوى فى دار الأوبرا فسه مصطحبامعه الأمراء الاعيان الذىن تهافتوا على شراء الصور لا عن تقدير وإعجاب ، بل تزلفا للخديوى المتفرنس وتقربا إليه

ويتخذ الرسامين الأجانب من شارع الخرنفش شارعا للفن ،



زيارة القبر
للفنان محمد حسن

وكان من هؤلاء الفنانين رالل ، راسنجي ، بوجدانوف ويستمر التفاعل بين التيارات الفنية الوافدة والمواهب المصرية الشابة التي كانت ما تزال في مرحلة التحضير للإنطلاق إلى آفاق الخلق والابداع . ويستمر هذا الصالون الفني لعده سنوات ، وفي ١٩٠٢ افتتح معرض بمحل عاديات بشارع شريف وأطلق عليه المجمع الفني وإفتتحه الخديوي ، وبيعت لوحاته فكان أقل سعر هو خمسة وعشرين جنيها ذهبا للوحة

ويستجيب الأمير يوسف كمال لنصيحة صديقة المثال الفرنسي جيوم لابلان بإقامة مدرسه للفنون على غرار مدرسة الفنون بباريس ، وتفتتح المدرسة في ١٢ مايو ١٩٠٨ بدرب الجماميز ويلتحق بها مائة وسبعون طالبا في شهر واحد ، كان الطالب رقم واحد هو محمود مختار ، وتولى نظارتها مسيو لابلان ، وتولى التدريس بها كبار الفنانين الاجانب في مصر ، وتولى الصرف ، عليها الأمير يوسف كمال ، فأوقف عليها الكثير من الأوقاف ، ففي ١٩٠٩ أوقف عشرة الآف جنيها ذهبيا لبناء المدرسه بعد وفاته ثم في ١٩١١ أوقف عمارة كبيرة بالاسكندرية وآخرى بسمالوط قيمتها ستين ألف جنيها للصرف على المدرسه .

وبينما المدرسة تعد الدفعة الأولى من تلاميذها لمواجهة مجتمعهم ، لم تكن جراح الشعب المصري قدالتأمت بعد انكسار الثورة العرابية ، وموت الزعيم مصطفى كامل ، وشيئا فشيئا دبت في الأمة روح جديدة ومن وعى إلى وعى ، فمن النزعة الاصلاحية إلى النزعة الرديكالية المتشددة في مطالها الوطنية ، ومن الاعتماد على الأجانب في الحصول على استقلالها ، إلى الاعتماد على الشعب . وبفضل المعاهد الجديدة وخريجيها تجتاح البلاد رياح الوطنية التي أطلقها الطهطاوي وترجمها عرابي إلى عمل ثوري ، ويصبح الطلبة الممتلئون حماسا ووطنية ، قوة يخشى الأنجليز والسراي بأسها ويقود الحزب الوطني المطالبة بالأستقلال ، وبناء اقتصاد وصناعة وطنية ، وتقام الجامعة الأهلية وتخرج للمجتمع افكار التنوير والعقلانية ، وتظهر الصحافة الوطنية التي أرساها الزعيم مصطفى كامل لتصبح تعبيرا عن رأي الأمة وآمالها وتنتعش حركة تجديد اللغة العربية في الشعر ، ويبزغ فجر النهضة المسرحية والموسيقية والقصة ليعبر الجميع عن معاناه وآلام وآمال الأمة

وتترجم أول دفعة منكامن خريجي مدرسة الفنون الجميلة هذه المشاعر وتلك الأمال إلى أعمال فنية رائعة ، ولكنها تصطدم بانصراف الطبقة الأرستقراطية عنها ، في الوقت الذي كانت تمالىء الفنانين الأجانب وتقتني اعمالهم ، وفي تلك الرحلة وجدت ثلاثة تيارات فنية ، فالتيار الأول أبدى إهتمامه بالأعمال الأجنبية وهم الطبقة الأرستقراطية ، التيار الثاني اهتم بالتراث القومي الوطني ، وأما التيار الثالث فقد ظهر ليجمع بين التيارين فكان يدعو للثقافة الانسانية الشاملة ، وكان زعماء هذا التيار يستمدون ثقافتهم من ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط ويجدون أواصر بينها وبين ثقافتنا ، فكانوا بذلك أكثر استجابة لمتغيرات المرحلة التاريخية

وتحت عنوان طريق الغرب الطويل ، يستكمل الكاتب البناء التاريخي للحركة الفنية في مصر ليتناول قصص الكفاح البطولي لجيل الرواد الأوائل من الفنانين للحصول على الدرجات العلمية والتخصص في الفنون المختلفة من معاهد وجامعات وأكاديميات أوروبا ، ونجاحهم برغم امكانياتهم المادية الضئيلة ، فنذكر على سبيل المثال الفنان احمد حمدي ، ويوسف كمال ، وراغب عياد ، وجورج صباغ ، ومحمود سعيد ، ومحمد عوض ، ومحمد ناجي . كما تناول الكاتب الأساليب الفنية لكل منهم والمدرسة التي ينتمي إليها .

وبالرغم من قوة تأثير الحركة الفنية الأوروبية وتفاعلهم معها ، إلا أن تطبعهم الأول بالأكاديمية كان أقوى من تأثيرها اللاحق ، وكان هو المدخل الاساسي في توجيههم إلى مناهل فنية حقيقية مع استثناء واحد منهم هو محمد ناجي الذي لم يتخرج أصلا عن عباءتها المصرية ، بل من عباءه مدرسة فلورنسا وكلاسكية عصر النهضة ، وأيا ماكان الأمر ، فقد أدت أوربا دورهاتجاه هذا الجيل ، كما أدى هذا الجيل دوره بقدر ما هيىء له من امكانيات

ويتناول الكاتب الشخصية المصرية الأصيلة ، والتي ظهرت في صورة أعمال كبار فنانينا من جيل الرواد ، واتجاههم نحو البحث عن الجذور الأصلية لهذه الشخصية العامة الممثلة في الفلاح والصانع والبناء وغيرهم من افراد الطبقة الدنيا ، والتي انعكست في أعمالهم الفنية الرائعة من أمثال يوسف كمال راغب عياد ومحمود سعيد ومحمد ناجي وماتميز به كل منهم بأسلوبية الفني المبدع .

وينتقل بنا الكاتب ليحدثنا عن جيل التمرد وما صاحبه من

رياح التغيير، وارتباط الفن بالحرية في التعبير، وإطلاق الخيال السحيق إلى آفاق رحبة وارفة تتيح له الخلق والابداع الفني، وقد بدأت حركه هذا الجيل بنشوء جماعه الفن والحرية عام ١٩١٩، وكان منهم رمسيس يونان، وفؤاد كمال وكامل التلمساني، ثم تناول الكاتب تاريخ الجماعات الفنية التي ظهرت في مصر خلال تلك الفترة مثال «جماعة الخيال» التي أسسها الفنان محمود مختار في ١٩٢٧، وجماعة الرعاية الفنية ١٩٢٨، وجماعة المجاهدين ١٩٣٤، وجماعة الشرقيين الجديدة ١٩٣٧. وقد عرفت فترة الأربعينات بأنها عهد الجماعات الفنية التي تبلورات لها رؤى فكرية وجمالية، وكان بعض هذة الجماعات منطلقا من الفن والحرية مع تصحيح مسارها، وكان بعضها الآخر رد فعل عكسي لها، منها جماعة الفن المصري المعاصر، التي شكلها عام ١٩٤٦ الفنان حسين يوسف أمين، ومن رواد هذه الجمعية عبد الهادي الجزار وحامد ندا ابراهيم مسعود وماهر ومحمود خليل وسالم الحبشي وكمال يوسف وغيرهم.

وفي نفس العام ١٩٤٦ تكونت جماعة الفن الحديث وضمت حوالي ٧٥ من خريجي معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة منهم جاذبية سرى وغيرهم

وفي نفس العام ١٩٤٦ تكونت جماعة الفن الحديث وضمت حوالي ٧٥ من خريجي معهد التربية الفنية وكلية الفنون الجميلة منهم جاذبية سرى وغيرها.

والحقيقة ان هذا العمل التاريخي الفني قد جاء ليضيف رصيداله قيمته التاريخية والفنية لفن التصوير المصري الحديث ورواده، قد جاءت لتعريف جيل المثقفين على هذا الفن الذي ازدهر خلال تلك الحقبة بفضل الأعمال الفنية الراقية والمتميزة، والتي احتلت مكانها اللائقة في عالم الفن بجدارة واقتدار.

موت طفلة مغتربة

قصص: السيد القماحي

عرض د. عبد الحميد إبراهيم

كان الأطفال في قريتي، يتحلقون حول «ابو قردان»، ويصيحون به ساخرين «أبو قردان، أحمر عريان»، كان لا يأبه لهم، يتبختر على ساقين طويلتين معوجتين وكأنه اله الزراعة، دائما بين أرجل الفلاحين، لا يخشاهم وكأن بينهما ودا قديماً، وتقول كتب المطالعة: أن أبو قردان صديق الفلاح لا يؤذيه، لأنه ينظف الأرض، ويلتقط الدود وما أظن ان هذه الفلسفة قد خطرت ببال الفلاح، فهو يحبه لوجه الله، قبل ان يعرف أنه يلتقط الدود، ودون أن ينتظر منه هذا النفع العملي، أن هناك طيوراً تلتقط الدود أيضاً مثل الهدهد وأبو فصادة، ولكن الفلاح لا يأنس لها ولا يكون بينهما ود مستتر، مثل هذه الأشياء إنما يبحث عنها في ذاكرة التاريخ، النقوش المحفورة على الآثار الفرعونية في تونة الجبل تذكر لنا أن هذا الطائر كان معبوداً للفلاح منذ القدم، أن أبو قردان اذن اله قد فقد عرشه يحجل بعزة وخيلاء، ولكن الأطفال يصيحون به ساخرين «أبو قردان، أحمر عريان»، الفلاح المصري أصيل دائماً يردد «اكرموا عزيز قوم ذل» وهو يحس بود قديم مع هذا الاله الذي فقد عرشه، ولا يكن مثل هذا الود لطيور أخرى، تلتقط له الدود، وتنظف له الأرض، ان الهدهد طائر نافر مغرور يحمل تاجه أينما ذهب، وابوفصادة طائر نطاط، يضربه الفلاح مثلاً لمن لا يثبت على حال، والفلاح بتركيبته التي شكلها التاريخ، يكره الغرور ويسخر من النطاطين، أما ابوقردان فهو طائر طيب مسكين، اخنى عليه الدهر الذي أخنى على لبد.

- ٢ -

كلما أقرأ المجموعة القصصية التي أصدرها السيد القماحي، تحت عنوان «موت طفلة مغتربة»(١) تتوارد على خاطري تلك الذكريات، وأتذكر بالحاح حال أبو قردان المغترب، أن شخصيات تلك المجموعة تحمل أصداء ذلك الطائر الذي أخنى عليه الدهر. أنه يصف بطل قصته «ذيل الأربعة» بأنه «يسير عارياً، يذوب خجلاً يخطو بخطوات مترددة، مظهره كان مظلماً، حافياً يقف على ساقين عاريتين رفيعتين قائمتين، في لون أشجار السنط، وبجلباب مقور الرقبة، قصير جداً، يصل إلى ما فوق الركبة، تتوشى جوانبه ببعض الرقع» وكأنه يستحضر أمام خاطري صورة ذلك الطائر المسكين الذي يحجل حول الفلاح ويسخر منه الأطفال الصغار. وآمون في القصة التي تحمل هذا العنوان، يبدو في أول الأمر مهيباً قوياً جليلاً، كأنه واحد من التماثيل الفرعونية المهيبة التي تملأ جنبات هذا الوادي، ثم ينتهي به الأمر وقد أصبح وحيداً في الصحراء، منكسراً يسخر منه الشيطان.

- ٣ -

ولم تكن صورة «أبو قردان» هي مجرد صورة استحضرها من باب الطرافة والاثارة بل هي تضرب بعمق شديد في عالم القماحي، فهو من النوع الذي لا ينقل من بطون الكتب ولا يقع تحت سيطرة الكتاب الآخرين، فيردد ما يرددون حتى لو لم يعرفه، أنه دائماً مرتبط بالتجربة وبالواقع، ولديه تنبه لما يحيط به، أنه لا يتحدث عن الزيزفون ولا الثلوج ولا العواصف ولا الأمطار التي تنقر الزجاج، وإنما يتحدث عن أبو قردان وأشجار السنط والسحلية والحية ونبات أيوب والحلفاء وأعواد الذرة والحمار والفار والسيسبان والزنابير أن القصة عند القماحي ليست استيحاء لخبرة ثقافية، أو ترديداً لقراءات في كتب، أو تقليداً لموباسان وتشيكوف ويوسف ادريس. إنها معاناة وخبرة وخصوصية.

- ٤ -

في قصة «أمون» يسخر الأب من ابنه، ومن تعلقه بالقراءات وبعده عن التجربة العملية ويقول له «لغة كتب، هذه جناية الكتب وحدها» أن الابن مهندس يعمل في صحراء، بعيداً عن الناس، عاني في طفولته الكثير من أبيه، الذي تزوج امرأة أخرى، واختطف منه حبيبته وتركه بقسوة دون أن يمد له يد العون، لقد قرر قتل أبيه، واختلى به في الصحراء، وكانت كل الأحداث تمهد إلى أن الأبن سوف يتخلص من أبيه، وتحدث المفاجأة، فقد اندفع الأب إلى السيارة، ولاذ بها هارباً «صاروخاً أرعن في ظلام حالك، محدثة بحك العجلات تفجيراً يهتك حرمة سكون مغلف بالرهبة»، أما الأبن فقد وقف «تحت النجوم مذهولاً، يرقب عيوناً حمراء في ظهر العربة المتبعدة بسرعة مجنونة» ثم ينهي القصة بصيحة مريرة «ياه جواز سفرى في عربة الشيطان».

- ٥ -

قد تبدو تلك النهاية فجائية، ولكنها فجائية متعمدة تجعل من القصة في اسطرها الأخيرة لطمة في وجه ذلك الشاب المتردد الضعيف، وبهذا المنطق نجدها لا تشذ عن مزاج المؤلف في بقية قصصه، ان القماحي يكره الضعف، ودائماً يرفع رأسه فوق الاحباطات هو حقاً مغرم بأن يحيط بطله داخل شبكة من الاحباطات والفشل، ولكن القارىء في النهاية يخرج بأن هذه المحن تزيد من صلابة البطل، وترفع من عناده، وقد يبدو من الوهلة الأولى أن بطل «أمون» يشذ عن هذا النسق، فهو بطل تردد يحمل عناصر سقوطه، التي تنتهي في النهاية إلى الفشل المرير في ليل الصحراء البهيم، أن التحليل الدقيق لهذه النهاية يجدها تحمل وجهين، وجهاً ينهزم فيه آمون، ووجهاً آخر

ينتصر فيه الشيطان ممثلاً فى أبيه ، ويحتفل القماحى بهذا الانتصار ، ويصوره بطريقة قد تبدو أسطورية ، تحمل عناصر المبالغة ، ولكنها الطريقة التى تريد أن توحى بأن المؤلف يوجه لطمه إلى الضعف والتردد ، ويحتفل بالقوة حتى لو كانت فى صورة شيطان ، أن هذا الوجه فى أوجه تلك النهاية ، يجعل النسق عند القماحى متكاملا ، نسق البطل القوى الذى تصهر المحن معدنه ، وتزيده بريقاً .

- ٦ -

وربما كانت أضعف مواقف القماحى هى التى نجد فيها آثار الكتب والقراءة ، ولحسن الحظ فإن هذا قليل للغاية ، أو بالتحديد يظهر فى موقف واحد ، حين يحاول الأب فى قصة «آمون» أن يثنى ابنه عن السفر إلى أوربا ، ويخبره بأن أوربا ينقصها الحلم ، أن هذا الموقف يبدو انعكاساً لآراء توفيق الحكيم فى «عصفور من الشرق» أنه هنا مقحم ، لا يتناسب مع سير الأحداث ، ولا مع طبيعة الأب العملية التى لا تهتم بالأحلام ولا يعنيها الخيال فى شىء .

- ٧ -

قصة «القوى والضعيف» هى أقوى قصص المجموعة دلالة على نزعة القماحى ، أن العنوان قد يبدو من الوهلة الأولى وعظياً ، يقوم على التقابل بين قوة الخير والشر ، ولكن القصة تبرر هذا العنوان ، أنها تضرب بجذور عميقة إلى المخزون الشعبى ، الذى يسخر من التبجح والأدعاء والغرور ، وينتصر فى النهاية للضعيف الذى يقاوم الشر ، أن القوى والضعيف هو عنوان يساير المأثورات الشعبية ، والحكم المتداولة بأن الله يضع سره فى أضعف خلقه ، وهو مفهوم شعبى صقلته الأيام ، ينظر إلى القوة والضعف بمنظار آخر ، لا يركز على المباهاة والاستعراض والأدعاء ، ولكن يركز على المواصلة والصبر والتصميم .

وهو معنى ألح عليه القماحى فى قصة أخرى ، تحمل عنوان «البطل» ، وتقدم تصوراً جديداً أو حقيقياً للبطل ، الذى يبدو فى أول أمره منتفخاً ، مغروراً ، معتزاً بقوته . ولكن هذه النفخة كذابة ، إذ سرعان ما يدخل معه صديقه فى حوار ، يكشف فيه حقيقة نفسه ، أنه على الرغم من استعراضاته يقع أسير امرأة قبيحة ، تسيطر عليه ، وتسيره حسب هواها ، ويفوق البطل من هذا الوهم ، ويعرف حقيقة نفسه ، وهنا يتحول إلى بطل حقيقى يعرف ضعفه ويتغلب عليه ، أن القصة تنتهى وقد أحس البطل بالانكسار ، واختفت منه علامات الغرور ، وأخذ يحجل بجانب السور ، وهو الذى كان منذ قليل يتبختر على أرض النادى ولكن تلك هى بداية الطريق نحو البطولة الحقيقية .

ولم يكتف القماحى بهذا المخزون الشعبى عن معنى القوى والضعيف ، بل جعل قصته تجسيداً حياً للبيئة ، وحول «المكان» إلى بطل يتحكم فى مصاير الشخصيات ، أن القصة ليست مجرد معركة بين حية وسحلية ترضى خيال الصغار والبسطاء ، وليست مضموناً وعظياً تنتصر فيه قوى الصمود ضد البغى والطغيان ، بل هى أيضاً تجسيد للمكان من خلال معركة بين حيه وسحلية . أن القيظ يشتد ، وتنكمش الظلال ، وترتفع رائحة الأبخرة ، وتتقدم الحية ، تقطع الطريق ، وتهدد كل شىء تلتقم الفئران وتبطش بالعصافير ، ثم تواجه السحلية فتثبت لها رغم ضعفها وتصيبها بجرح يجعل الدماء تنزف منها ، فتنسحب الحيه لتموت وسط الحلفاء الشائكة ، وتصبح فريسة لجماعات النمل أما السحلية فإنها تتمرغ فوق نبات أيوب ، وتأتى ثلاث من أخواتها يحملنها بحب واعجاب .

أن القماحى يجعل تلك المعركة هى نتيجة للبيئة وسبب لها فى الوقت نفسه ، ومن هنا لم يكن وصف المكان هو مجرد «ديكور» يحيط باحداث القصة ، ولكنه وصف يمنح المكان حضوراً ذاتياً ، أنه حين يقول فى أول القصة «الآن حوالى منتصف النهار ، من ظهر قائظ يرهب الظل ، الجبل جهة الشرق ، والجو يصهد صهداً متراقصاً ، برغم انفاس الماء والنبات والرطوبة . الترعة الكبيرة والقناة الصغيرة المتفرعة منها والمتعرجة حتى اقدام الجبل ، بدتا وكأنهما تتبخران بفعل وقود من أسفل أشجار السنط الداكنة المتربة على حافة القناة هجعت ، كما لو ناءت بطيور «أبو قردان» اثناء الليل» أنه حين يقول ذلك يقدم وصفاً للمكان ، بل يقدم حضوراً له لا يقل عن حضور الحية والسحلية .

- ٨ -

القصة عند القماحى لا تؤخذ على ظاهرها ، بل هى كالماسة الثمينة تشع ألواناً مختلفة ، أنها تقرأ على مستويات ، لها مستوى ظاهرى تبدو فيه روح الطفولة ، وتكاد تحول المجموعة كلها إلى قصص للأطفال والبسطاء ، ولها مستوى آخر يصل إلى حد الحكمة والفلسفة والارتفاع فوق الظاهريات قد لا يبدو هذا من باب المفارقة ، ولكنه من باب التكامل الذى لا يستطيعه إلا نخبة ، تمتحنها الحياة ، وتبلوها المعاناة ، فتصقل ما فيها من روح طفوله ، أو من روح فلسفية ، فما الفلسفة إلا دهشة نحو الحياة ، كما يدهش الطفل الذى لا يألف الأشياء ولا يقع بعد تحت سيطرة المواضعات .

- ٩ -

قصة «موت طفلة مغتربة» بطلتها طفلة صغيرة ، تثير خيال الصغار ، وتتحرك القلوب معها حباً واعجاباً ، ولكن المؤلف يرتفع بهذه الطفلة إلى حد الرمز إلى شىء عال ، يتعرض للمؤامرات ، ويقدم نفسه ضحية لكى يعود السلام والوئام ، وهذا الرمز الذى يكمن وراء الأحداث الظاهرية يبرر الكثير من مبالغات المؤلف المتعمدة ، والتى تومىء من بعيد إلى مستوى آخر مستتر .

- ١٠ -

وقصة «ذيل الأربعة» عن ذكريات الطفولة ، وتعالج بروح طريفة جذابة ، تحيل المرارة إلى متعة والقبح إلى جمال ، وتخفى وراءها مفارقات اجتماعية تطل وراء الظاهر الساذج .

- ١١ -

وقصة «ليلة فى فخ» ممتعة فى ظاهرها ، ولكنها تحمل فلسفة قدرية فى جوهرها كما يوحى عنوانها ، أنه يقاوم تلك المرأة ، ويحاول ألا يقع فى فخها ؛ ولكن لا مفر ، أنه يعطى صورة لنفسه

من واقع البيئة بأنه كالنملة فى «حق الناشوق» تمطس ثم تغطس .

الأحداث تمهد لهذا السقوط ، يقول مثلاً «ولكن قدمى اللعينتين كانتا تعرفان طريقهما إلى غرفة المأذون رأساً ، هل كانتا مستقلتين عنى تماماً ، يبدو أن هذا حق ، فلم يكن لهما ضابط فى رأسى ، خصوصاً أن شعر زوجتى كأنما يتصل بقدمى بحبل سرى» .

وسقط البطل هنا ولكن بعد أن قاوم ، أنه يختلف عن بطل يحيى حقى فى صعيدياته ، فالبطل عند يحيى حقى يحمل بذرة سقوطه ، أنه شخصية هشه ، يقع مثلاً فى غرام الغجرية ، دون أدنى مقاومة ، بل يرسل الأغنيات الشعبية التى تبرر السقوط بل تستدعيه ، أما البطل هنا فهو يقاوم ويلجأ إلى كثرة التساؤلات والاستطرادات والمماحكات ، أنه يحاول أن ينتصر ، حقا هو فى النهاية قد سقط ولكن بشرف .

- ١٢ -

وقصة القماحى مركبة ، أنه لا يكتفى باللمحة القصيرة ، أو الومضه السريعة ، أنه ذو نفس طويل يأتى بحدث من هنا وهناك ، ولكنه لا يفقد هدفه أبداً ، أنه يلف ويدور حوله ، ويرسل الطلقات من كل اتجاه ، وقد يجد بعض النقاد أن هذا خروج على حدود مواصفات القصة القصيرة ، التى تكتفى بالنفس القصير ، والشعور الواحد ، ولكن العبرة ليست فى المواصفات بقدر ما هى فى الهزة الجمالية وهى هزة تتوافر فى قصة القماحى ، فشىء لا يمكن انكاره عند القماحى وهى شهوة الفنان ، التى تحيل الأحزان بهجة والقبح جمالاً ، أن سخريته عذبة وليست مريرة ، بناءة وليست هدامة ، خيرة وليست حاقدة ، أنه يقدم الأشياء فى طزاجتها الأولى أو فى «وحشيتها» كما يقول نقاد الفن التشكيلى ، وفى عبلها وكما يقول أهل الصعيد ، ولكن تلك الطزاجة والوحشية أقرب إلى النفس من كثير من التحديدات المتكلفة .

دراسات فى الرواية العربية !!

كتاب : د أنجيل بطرس سمعان

عرض : شمس الدين موسى

كثيرة هى الكتب التى صدرت لكى تهتم بفن الرواية ، إذ تعمل على تأصيل ذوق عام ذى مستوى عال يتذوق ذلك الفن - الرواية - كشكل من الأشكال التى نالت الكثير من الرواج وعبرت عن العديد من جوانب حياتنا طوال مسيرتها . وكتاب دراسات فى الرواية العربية للدكتورة « أنجيل بطرس سمعان » يعتبر أحد تلك الكتب التى تهتم بالرواية العربية ، فيقدمها من جوانب مختلفة عملت الكاتبة على إلقاء الضوء عليها .

والكتاب يشتمل على عدد من الدراسات التى كتبتها د. أنجيل بطرس سمعان ربما فى ظروف مختلفة ، لكن القاسم المشترك الذى جمع بين تلك الدراسات هو تمحورها حول الرواية كشكل من أهم الأشكال الأدبية التى يتتبعها القراء ، وأصبح لها جمهور عريض فى كل مكان ، خاصة بعد أن عرضت الأعمال الأدبية المختلفة فى أشكال فنية أخرى مثل السينما والاذاعة والتليفزيون . . . مما ميزها بالكثير من الرواج الذى تجاوزت به حدود الكتاب المطبوع .

وجدير بالملاحظة أن الكاتبة تعرضت فى كتابها للرواية منذ بواكيرها الأولى ، وقبل أن تصل إلى ما وصلت اليه الآن من تعدد فى الأشكال وتباين فى الأجيال ، وتنوع فى المدارس والأساليب التى اغتنت بها الرواية الحديثة ، ولقد تتبعت الدكتورة أنجيل فى كتابها البذور الأولى للفن الروائى لدى المويلحى ، وحتى رواية الحرام ليوسف إدريس مروراً ببعض الأعمال الروائية لطه حسين وعبد الرحمن الشرقاوى ونجيب محفوظ ويحيى حقى . كما أكدت فى الدراسة الأولى التى أتت تحت عنوان نشأة الرواية العربية وارتباطها بازدهار الوعى القومى على اتفاقها مع آراء النقاد الذين يربطون بين نشأة الرواية وتبلور شخصية الطبقة المتوسطة ، وما تبع ذلك من ازدهار للوعى الفردى الذى خلق وساعد على تحديد الاحساس بالذات وبقدر من الحرية التى يشعر بها الفرد فى مواجهة المصير الإنسانى سواء كان ذلك الشعور ذاتياً أم اجتماعياً . وذلك هو ما عبرت عنه الرواية فى أشكالها المختلفة ومنذ بداية عهدها ، والمثال على ذلك - فى رأى الكاتبة - مختلف التطورات التى حدثت للرواية الانجليزية ، والذى تمثل فى أعمال عديدة احتوت على صور مختلفة لمجتمع كامل أثناء تجاوزه للسمات الإقطاعية والاستبدادية ، وما يتعلق بهما من استغلال للنفوذ ، مما جعل الفرد يكافح بدأب بحثاً عن مكان جديد له فى مجتمع جديد ، كما صورته الروايات « روبنسون كروز ، وتوم جونز ، وكلاريسا » وهى أعمال لها أسماء أشخاص مما يؤكد تلك الحقيقة من ناحية أخرى .

وترى د. « أنجيل بطرس » أن الرواية الروسية تؤكد على تلك الحقيقة من زاوية أخرى ، فالروايات الروسية التى كان لها من الازدهار والرواج الملحوظ إبان القرن التاسع عشر ، جاءت تعبيراً عن أشياء أحس بها الأدباء الروسيون ، كانت تدفعهم نحو التغيير والتطوير الذى لابد منه حتى يتجاوز الإنسان الروسى بشكل فردى والشعب الروسى كله الظلم والقهر والشقاء الذى يعيشه ، والذى صورته أعمال روائية روسية عظيمة كتبها مؤلفوها تحت تأثير حبهم الشديد لروسيا .

وتلاحظ الناقدة أن الحال فى مصر لم يختلف كثيراً عما حدث فى تاريخ الرواية ، فلقد جاءت الرواية المصرية مرتبطة لحد كبير بحركة البعث القومى فضلاً عن الإحساس بالذات المصرية وضرورة تأكيدها ، ولا يعنى ذلك - كما تحدد - أن الرواية تركت دورها الفنى وبدأت تلعب دوراً فى الدعاية السافرة لما عرف بالثورة الوطنية ، ولكنه يعنى أن أصحاب تلك الأعمال يكنون حباً عظيماً لمصر ، مع الرغبة الدائمة فى العمل من أجلها تحت تأثير الشعور الجارف بالانتماء إليها . وتقول الناقدة عند تحليلها للمراحل الأولى من ظهور الرواية . . .

« أنه بالرغم مما يعاب على الرواية المصرية فى أول عهدها من رومانسيتها . . إلا أنها قد ولدت تحمل علامات لا يمكن إنكارها للاهتمام بالواقع وبالإنسان المصرى والقومية المصرية . ولم يتخذ ذلك كله شكل الاهتمام بتصوير الحركة الوطنية أو المطالبة بالاستقلال والقضاء على الفساد فحسب ، بل إنها تكشف عن الاهتمام بتصوير الشخصية المصرية فى شتى نماذجها وفى تقديم صور تتسم بدرجات كبيرة من الواقعية للحياة المصرية فى شتى وجوهها ، خيرها وشرها ، ميزاتها وعيوبها ، وهو الأهم . . . »

ويتضح للباحثة أن البدايات الأولى للرواية العربية ، لا تتمثل فى السير أو فى التراجم الذاتية وكتب الرحلات ، كما فى الرواية الأوربية ، كما أنها



محمد حسين هيكل

لا تتمثل فى تلك القصص الرومانسى المأخوذة عن الترجمات السيئة للروايات الرديئة ، أو القصص التعليمى والوعظى ، وإنما تتمثل فى ذلك الشكل المتطور من المقامة الذى قدم المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ، والروايات التاريخية التى قدمها جورجى زيدان وبعض الروايات الأخرى التى تجمع بين السيرة الذاتية وبعض مقومات الرواية مثل الأيام لطه حسين . والكاتبة فى هذا الرأى تبتعد بالسيرة الذاتية عن فن الرواية على الرغم من أن السيرة تعتبر أحد أساليب الرواية ، بل إنها شائعة للغاية خاصة إذا استخدم فيها الكاتب السرد الروائى ، وليس مجرد سرد المذكرات الشخصية التقريرية المجردة . وكم من السير الذاتية أصبحت من الأعمال الروائية الخالدة .

وكما تعرضت الرواية لمقامات المويلحى واعتبرتها حاملة للبذور الأولى للرواية ، فلقد تعرضت لرواية زينب لمحمد حسين هيكل باعتبار أنها ذات مقومات روائية أكثر تماسك ، كذلك تعرضت« لليالى سطيح » لحافظ ابراهيم ، واعتبرتها تمثل الشكل الوسط بين القصة والمقامة ، وذلك خلافاً لما رآه نقاد آخرون .

المرأة الريفية فى الرواية

ويتعرض الكتاب - دراسات فى الرواية العربية - للمرأة الريفية فى الرواية ، ويخصص لها فصلاً ، اهتمت فيه الكاتبة بتضمينه رؤيتها للمرأة كما صورتها الرواية العربية ، وهى المرأة ذات الملامح الفلاحية ، وذلك ارتباطاً بمفهومها للرواية ، باعتبارها دائمة الاتصال بالواقع . وترى أن الرواية كنوع من الأنواع الأدبية له صفة التميز عن الأنواع الأخرى ، مما يجعله أكثر التصاقاً وارتباطاً بالحياة ، فهى تقدم صورة للحياة من خلال ما تقدمه من شخصيات وأحداث تجرى فى مكان وزمان معين من وجهة نظر الروائى . . ولعل الكاتبة تكون واحدة من النقاد الذين يقيمون نجاح الرواية بمدى واقعيتها ، أو بمدى أمانتها وصدقها فى تصوير الواقع الإنسانى ، فالعمل الجيد والصادق بوسعه أن يساعد القارىء على تغيير وجهات نظره للحياة من خلال كشفه لنواحى الضعف والقصور فى الحياة .

وتخلص الكاتبة إلى أن صورة المرأة الريفية التى قدمتها الرواية وتعرضت لها - المرأة - خاضعة لسلطان الرجل وتعانى أكثر منه من قسوة الظروف الاجتماعية ، ولا تزال تعيش وراء حوائط من الوهم الذى يصلها بالإيمان بالرقى والأحجبة والتعاويذ ، كما أنها تخش الحسد والسحر ، وتداوم على زيارة الأضرحة وقبور الأولياء ، وترى أن تلك الصورة التى قدمها الروائيون ترتبط بمختلف الظروف التى تعيشها المرأة الريفية ، والتى حاولوا أن يقدموها بأمانة .

وإذا كانت المؤلفة قد اتخذت من رواية الأرض أنموذجاً أساسياً لتقديم صورة المرأة الريفية . بالإضافة إلى رواية الحرام ليوسف إدريس ، فإنها لم تتناول الروايات الأحدث التى كتبتها الأجيال التالية ، وإن كانت أعلنت أنها ستتناولها بعد ذلك . ولقد زخرت الروايات الأحدث بصور جديدة تركزت فى بعض أعمال « خيرى شلبى ، وعبد الحكيم قاسم ، ويوسف القعيد » وغيرها من الأعمال التى يمكن من خلالها التعرض لشخصية المرأة الريفية . وتقديم صورة أكثر اتساعاً للمرأة الريفية المصرية

« تقسيم وتناول الأعمال بحسب وجهة النظر التى تحملها الرواية »

وتعتبر المؤلفة أن أهم ما تحمله الرواية كنوع أدبى فضلاً عن المتعة الفنية ما يسمى بوجهة النظر ، أو وجهة النظر التى تحمل الرواية على توصيلها للقارىء ، وهو ما اهتم به النقاد خاصة نقاد الرواية فى العالم ، فلا يمكن أن يتعامل النقد الأدبى مع الرواية كفن دون التعرض لوجهة النظر أو زاوية الرؤية التى يعبر عنها النقد الانجليزى بالعبارة Point of view ، وهو التعبير الذى استخدمه هنرى جيمس لأول مرة واستخدمه النقاد من بعده .

ولعل تعدد التصنيفات الخاصة بوجهة النظر ، هو الذى جعل الكاتبة تحاول نقلها إلى العربية ، على الرغم من الصعوبات التى لاقتها أثناء محاولاتها التوصيل بدقة مع الاقتصاد فى اللفظة بقدر الإمكان . ولقد قسمت الروايات طبقاً لوجهات النظر التى تحملها إلى ثلاثة أقسام هى :

١ - المؤلف الضمنى
Implied Auther

٢ - الراوى غير المعلن
Undramatised Narrator

٣ - الراوى المعلن
Dramatised Narrator

وفى رأى الكاتبة لا يوجد فرق واضح بين القسم الأول والثانى ، أما فى الحالة الثالثة يكون الراوى شخصية معلنة فى الرواية تعلن عن ذاتها باستخدام ضمير المتكلم أحياناً ، وباسم المؤلف فى أحيان أخرى . وتقسم الكاتبة الروايات التى تستخدم أسلوب الراوى المعلن إلى ثلاثة أقسام هى :

١ - رواية الراوى الراصد للأحداث .

٢ - رواية الراوى المشارك فى الأحداث .

٣ - رواية الراوى الذى يعكس الأحداث .

وذلك التقسيم فى رأيها يرتبط بالمسافة التى تفصل بين المؤلف والقارىء ، وشخصيات الرواية . كما تبين المؤلفة أن هناك تقسيماً آخراً يرتبط بوجهات النظر التى تحملها الروايات على أساس الراوى الذى يعتمد عليه ، والراوى الذى لا يعتمد عليه ، أو بعبارة أخرى الراوى الواعى بذاته ، والراوى غير الواعى بذاته وتتلخص فى :

١ - رواية الراوى صاحب الامتياز .

٢ - رواية الراوى المحدود الامتياز .

والنوع الأول من الروايات يكون فيه الراوى عليماً بكل شىء ، ويعرف جميع التفاصيل التى تحيط بالأحداث والأبطال فى الرواية ، وهذا العلم أو تلك المعرفة تختلف درجتها من راو إلى آخر ، وأهم مظاهرها هو المعرفة بما يدور داخل الشخصيات . أما النوع الثانى فيقتصر المعرفة فيه على ما يمكن الحصول عليه عن طريق الرؤية الواقعية أو الاستنتاج .

وفى النهاية - فكتاب « دراسات فى الرواية العربية » للدكتورة أنجيل بطرس سمعان يقدم - فضلاً عن الجوانب النظرية التى تثرى النقد الروائى - تحليلاً لعدد من الأعمال الروائية ، تطبق فيه المنهج الخاص بتحليل الرواية على أساس تتبع وجهة النظر ، أو وجهات النظر التى تريد الرواية توصيلها ، وكانت النماذج التى اختارتها هى رواية قنديل أم هاشم ليحيى حقى ، وثلاث روايات لنجيب محفوظ هى « السكرية واللص والكلاب ، وميرامار » ورواية الحرام ليوسف إدريس . ولقد استخدمت الكاتبة منهجها فى تحليل تلك الأعمال ، حتى تكتمل الصورة النقدية التى قدمتها للرواية العربية نظرياً وتطبيقياً . ◆

حول الفن الحديث

محمد قطب ابراهيم

إن الفن الحديث يبدو فى بعض الأحيان صورة معقدة كاللغز أحيانا له أصوله ومن يجعله موضع سخرية أحيانا هم الدخلاء اللذين يفهمون من الفن أنه وسيلة للشهرة اذا ما اتبعوا القول : خالف تعرف ! ! !

ولكن اذا ما أخرجنا هؤلاء عن دائرة الجد . . وإذا تطلعنا إلى الفن الحديث وحركته التى تزداد وتتسع حلقاتها حتى شملت العالم الحديث والقديم . . آسيا وأفريقيا ذات التقاليد والمدنيات القديمة . . وعلى الجانب الآخر . . أوربا والأمريكتين واستراليا . . . نجد أن الفكر إنسانى يتجه إتجاهات يتحكم فيها العصر الذى نعيشه . . إتجاهات غريبة مفاجئة تؤثر فى الفترة الفنية التى نعيشها ونعبر عنها . سواء على لوحة أو فى هيئة تمثال أو مجرد كتلة .

إن الفن الحديث يكشف عن حيوية لا يمكن تجاهلها . وظل هذا الفن من عصر إلى عصر تتشرب أنفس الجمهور عناصره إنه لا يمكن أن ينسى وذلك بالرغم من كثرة ما تحمل من مرارة النقد . فلقد استهدف طوال تاريخه لتلال من السخرية أتهم غالباً بالزيف . وذلك أمر غير معقول . فالفن الحديث ليس زائفا على الإطلاق والفن الحديث لا يزال يمضى فى طريقه إلى الأمام . وفى كل سنه يتحول آلاف من الناس إلى تقبل فكرة الفن الحديث . وقد وافق أساطين النقد منذ عهد ليس بالقريب على الإتجاه الحديث كأسلوب مشروع من أساليب هذا الفن . كما توجد الآن متاحف للفن الحديث فى أغلب العواصم العالمية وقد أصبح بعض الفنانين الحديثين يعرفون بإسم الأساتذة القدماء .

إن الفن الحديث قد إستقر الآن وشق طريقه إلى النمو بخطوات واسعة ورغم ذلك لا يقدر كثيراً من الناس هذا الفن لوجود بعض الصعاب وهى : إن الفن الحديث مختلف جداً عن الفن الذى ألفوه . ولا يمكن للشخص العادى أن يفهم ما تعنيه الصورة الحديثة من أول نظرة . كما أن الشخص العادى الذى ألف فهم الصورة بالطريقة الأكاديمية والواقعية يبدو له التصوير



الحديث دائماً قبيحاً وفى شكل تخطيطى ردىء ومعوج وإساءة فهم فكرة الفنان الحديث ، لم يشرح الفن الحديث شرحاً وافياً لعامة الجمهور وقد كتبت مؤلفات كثيرة عن هذا الفن ورغم ذلك لم تتغلب على عجز الشخص العادى عن فهم هذا الفن فهماً حقيقياً . إن الاهتمام بدراسة الرياضات والعلوم والآداب وعدم الإهتمام بدراسة الفنون التشكيلية كما أن الفن مادة من الصعب تعليمها ومن ثم فإن كثير من الناس يحكموا على الصور الحديثة بمقاييس أدبية . ونظراً لإختلافه عن الأدب . فإنه لا يفهم بالطريقة الأدبية أو أن يشرح فى كلمات قليلة أو صفحات معدودة فان تطوره وتقدمه طيلة ثلاثة أرباع قرن من الزمان إنتهيا به إلى أساليب جديدة من الأعمال والإتجاهات المتباينة التى تحتاج إلى شرح طويل تتخلل التاريخ فترات تختلف فيها نظرات الناس إلى الأشياء إختلافاً بيناً عما كانت عليه فى الفترات الأخرى مثال ذلك أن المصورين فى عصر النهضة رأوا كل شىء فى ضوء منبسط نسبياً ، وينتشر أمامهم من اليسار إلى اليمين على نطاق واسع . ولكنه قليل العمق كما يرون حدود الأشياء كخطوط واضحة ومهما يكن من شىء فإن فنانى عصر الباروك اللذين عاشوا بعد ذلك بقرن كانوا ينظرون إلى كل شىء فى ضوء خافت متقلب الأطوار . مع إتجاه الإضاءة بطريقة سرية جانبية . وقد زالت حدود الأشكال عند الباروكيين المفتونين بتراقص الأضواء والظلال والتخطيط . كلك الإختلاف فى اللمسة الفنية للنحت عند اليونانيين وبين عصر النهضة رغم التشابه فى إختيار الموضوعات فهناك نفس المناظر للمحاربين والعرايا والفرسان إلا أن الفرق يظهر فى هدوء وبساطة الفن اليونانى عن فنانى عصر النهضة الذى يتسم بالقلق والعصبية مثل أعمال دونا تللو وميشيل أنجلو .

ويبدو أن الفنانين فى القرن السادس عشر كانوا ينظرون إلى الأشياء بطريقة عامة موحدة . وكان فنانوا القرن السابع عشر ينظرون اليها نظرة إجمالية مما تجعله مختلفاً عن طريقة القرن الذى سبقه ولكن لكل فترة لونها الخاص من العظمة . ولكل عالم فى التذوق الفلسفى للجمال نظرته الخاصة فيما هو فن وما ليس بفن . ومع أن كثيراً من الفنانين قد إتجه فى الفن الحديث إتجاهاً جديداً . فإنه لا يزال كثير من الجمهور

يعيش فيما يسمى بعهد الواقعية الأكاديمية أى الفن التقليدى المحافظ طيلة المائة العام الماضية .

وكلمة أكاديمى . مشتق من الأكاديمية الفرنسية الملكية للفنون الجميلة التى أنشأها لويس الرابع فى سنة ١٦٤٤ . ومدلول الكلمة اليوم هو « الرسمى » و « والإنشائى » و « التقليدى » لذلك يعتبر فن القرن التاسع عشر فن تقليدى واقعى الذى يختلف عن الفن الواقعى المبكر بعد عصر النهضة . فغالباً ما يصل الرسم فى العصور المبكرة حتى عصر النهضة إلى درجة عالية من الواقعية ولكن خاضعة لأهداف فنية أخرى . إن الفن التقليدى الذى يعجب به عامة الجمهور اليوم إنما هو الفن الأكاديمى والواقعى معا الذى يعتبر مقلداً للفن الكلاسيكى على يدى الفنانين دافيد وانجر ذلك الأسلوب الفاتر المقيد بجملة قواعد من الكلاسيكية .

وفى ١٨٢٠ ، استعيض بهذا الفن الرجعى المظهر الذى تشوبه أخطاء فى تسلسل الحوادث بالفن الرومانتيكى العاصف الذى أحدثه جيريكو ودى لاكروا فلقد كان إنتاجه صوراًعنيفة الحركة مع ألواناً منكسرة وموضوعات غريبة وكانت ثورة ولكن ثورة عقيمة رغم رواج صورهم ولم يستطيع هذا الفن أن يقاوم زحف القرن التاسع عشر نحو الواقعية . ولكن قبل أن تنتصر الواقعية كانت فترة إنتقالية متداخلة . فقد تحول المذهب العاطفى إلى الموضوعات الخارجية فكان بمثابة المفتاح الموسيقى فى العهد ولقد صور كورو المنظر كورو المنظر الخلوى الحالم المبهم أحسن تصوير كما صور ميليه الفلاحين بلمسة عاطفية رومانسية .

وفى نهاية القرن التاسع عشر ظهرت واقعية حقيقية يمثلها كوربيه بأسلوبه الخشن الذى لم يصور الملائكة لانه لم ير أحد منهم وتبعه مانيه وديجا اللذان أسسا واقعية غير مقيدة . فقد ضرب هؤلاء الفنانون الجريئون بموضوعات النبلاء عرض الحائط وإستمدوا موضوعاتهم من الحياة اليومية للإنسان البسيط والمناظر الشعبية من الطبيعة ورغم ذلك لم يفقد هؤلاء الفنانون اللمسة العاطفية الشخصية كما لم تكن أعمالا فوتوغرافية . إستهدف هذا الفن للمعارضة الشديدة من جانب أنصار الإتجاه السابق كما تمكن أنصار التقليديون من السيطرة على الصالونات الرسمية كما إستمالوا إلى صفهم



النقاد والجمهور ومن ثم أصبح من الصعب على الفنانين التقدمين أن يختصوا بأية ميزة . وقد واجهت كل من المدارس المتعاقبة نضالا متزايدا فى سبيل الإعتراف بأعمالهم الفنية . وكانت النتيجة أن الفن الأكاديمى الواقعى أصبح فى سنة ١٨٨٠ إلى ١٨٩٠ محصنا تحصيناً متيناً . ولم يندثر حتى اليوم .

ومن أهم الخوص التى تدل على الفن الأكاديمى الواقعى أنه فن جد واقعى كما يهتم ينشر موضوعات غير محددة العدد على خلاف ما كان عليه الفن فى العصور الماضية حيث كانت الموضوعات مقيدة ، انه يركز على المهارة الفنية والرشاقة من حيث الصنعة ، إنه يتقبل السردالقصصى قبولا حسناً فهو تصويرى وصحفى وأدبى يجنح بشدة إلى العاطفة .

هناك عصور كثيرة من الفن لا تشترك فى الأكاديمية . والمصريون القدماء والأغريق والبيزنطيون والشرقيون والكلتيون فى العصور الوسطى ومطلع عصر النهضة وكل الفنون البدائية لم يعتبروا الفن الأكاديمى فناً واقعيا ولم تكن الصورة فى تلك تلك العهود عبر الواقعية صورة لأى شىء بل كانت رمزا معنويا لبعض الأفكار الدينية أو العاطفية .

والفن الحديث طراز غير واقعى للفن . ويعد إعراضه عن الواقعية أهم أوجه للخلاف الأسلسى بينه وبين الفن الأكاديمى الواقعى .

وفى العصر الحديث يوجد رد فعل عنيف ضد السرد القصصى فى الصور فمنذ البداية . فى سنة ١٨٧٠ ، حتى سنة ١٩٢٠ كان الفن الحديث يبتعد كثيرا عن السرد القصصى ، كما يبتعد أيضا عن الواقعية ، حتى لقد وصل فى النهاية إلى رسم الأشكال المربعة والتى لا تعبر عن أى موضوع معنوى ولم يكن فى الحقيقة متضمنا قصصاً مطلقا .

ومنذ سنة ١٩٢٠ ومع وصول « الدادايزم » و « السيريالزم » أخذت عناصر السرد القصصى تعود من جديد إلى الصور الحديثة .

ويهتم الفن الحديث بالتشكيل المطلق ويستند إلى أن الصورة فى حد ذاتها وليست القصة التى تحكيها هى التى يجب أن تكون مثار الإهتمام ويحاول الفنان العصرى أن يخلق هذا الطراز من الصور الأخيرة حتى تبهر العين . وهو فى ذلك ينتسب إلى الأساتذة القدماء الذين لم يتهاونوا فى صورهم فى التصميم أو فى أى صفحة فنية نقية . ولئن كانت موضوعاتهم بالنسبة لنا اليوم غاية فى الكآبة . فإن أسلوبهم فى التصوير غاية فى الإقناع . وإن الجماهير . وإن تكن لا تزال تعيش فى فن العصر الأكاديمى الواقعى ، فإن الفنانين الأكثر جرأة قد تخطوا زمنا طويلا عندما إنتقلوا هم إلى عهد جديد وهو العهد الحديث . فهم دائما يسبقون جماهيرهم عندما تتغير الأساليب الفنية . ولكن ما الذى يجعل الفنانين يفعلون هذا ؟ لماذا لا يقفون حيث كانوا . للإجابة عن الشق الأول نقول : إن الفنانين لم يكونوا راضين عن الصور الواقعية . . لقد كانوا متعبين من النظر إليها ومن تصويرها . لقد عرفوا أن التصوير الواقعى كان يعيش بينهم مدة طويله . وكان يخالجهم إحساس قوى بأنه آن الأوان لإحداث تغير . والفن لابد أن يتغير . لابد أن ينمو ويتقدم أو يموت . والإجابة على الشق الثانى : هو أن عدم إرتياح الفنانين إلى الصور الواقعية التى ظهرت فى عهدهم . قد نشأ من الفكرة التى تقول إن هذا الفن أصبح غير موجود . إن أكبر الصور الشهيرة فى الماضى والأساتذة القدماء ظهروا لهم وكأنهم ينظرون على شىء تعوزه أحدث الصور الأكاديمية . وتاريخ الفن الحديث هو قصة البحث عن ذلك الجوهر الفنى الذى يبدو أنه فقد أو هو فى الطريق لأن يفقد . فى الصور الواقعية الأكاديمية . ومن وراء الحركة المتجهمة إلى « التجريد » كانت ثمة محاولة مستمرة للوصول إلى الروح الحقيقية والمعنى الفنى ◆

مراجع

(١) حول الفن الحديث : جورج أ. فلاناجان ت/كمال الملاخ مراجعة صلاح طاهر .

حــول بينالى الاسكنـدريـة السادس عشر

محمود عوض عبد العال

.. هل يخاطبنى فنانو البحر الأبيض الست والخمسون ..؟

ذلك المنظر الحضارى لحشد عـظيم من الأعمال الابداعية المعاصرة ، متزامنـا مع واقـع الفنـان العـربى فى شتـات طـريقـه المحفوف بالمخاطر .. أم أنه واجهة وجدت لكى تنضم الى شهادات الزمن الآلى عـلى تفتح شهيتنا الاستعراضية لذلك ما تبقى فى رؤ وسنا من تقليدية غير ايجابية ، أو تجريبية ناقصة النمو والاكتمال ..!

.. تتوالى دورات البينالى لفنان حوض البحر الأبيض ، وعندما نصل الى الـدورة الحاليه الـ ١٦ ، يكون حجم الحضور لفنانى الدول العربية قد تقلص إلى أقصى درجاته وأصبح ثلاث دول عربيه مع عشر أوروبيـة مصر وفلسطين وتونس ، وتغيب عن البينالى أعمال فنانى المغرب ، والجزائـر ، وليبيا ، وسوريا ، ولبنان لظروف غير معلومة ، أما الـدول الأوربيه المشـاركه فى هـذه الدورة فهى ، أسبانيا ، البانيا ، اليونان ، تركيا ، فـرنسا ، قبـرص . يوغسـلافيا .. أيضـا تخلفت ايطاليا لسبب ما رغم الدور الـذى لعبه فنانوها لتجديد الفن الغربى فى النصف الثانى من هذا القـرن ومشاركتهـا فى كـل دورات البينالى السابقة .

يـضم الجنـاح المصـرى ، ثـلاثـة مـصـوريـن ، واربـعـة فـنـانـين فى النحت ،وثـلاثة فى الحفـر ، وثـلاثـة رسـامين .. وهم يمثلون الفن المصـرى المعاصر ، ويكونون مجموعه شبـه متكاملة للنشاط الابداعى المصرى ، مع احتفاظ كل فنان منهم بشخصيته المميزة والذاتية ، انهم علامات بارزة فى المحيط التشكيلى ، ونتاج جيل يربط بينهم عنصر البيئة والـزمـان والظروف القاسية التى تغمرنا . جميعا تحت تأثير تقدم التكنولـوجيا وتقهقـر العلاقـات الانسانيه .

تتألق المصورة الفنانه « عفت ناجى » فى رمـوزها الفلكـورية الغـامضة [صـوبيـك المعلم والصغير] .. فربما تستدعى للذهن فكرة أسطورية . أن يكون للشخص توتم خاص به ، توتم فردى .. واكثر ما تكون التـواتم الفـردية من أصنـاف الحيـوان أو الطيور ، وقـد ثبتت فى قلب اللوحة جلدا كـاملا لتمسـاح من الحجم الصغير ، وفى الثـانيه جلدا كـامـلا لتمسـاح من الحجم الاكبر ، وهى تقودنا الى ما كان شائعـا فى تقاليد بعض القبائل الافـريقيه المـوروثة ، وقد حشدت حول التمساح نسقا غنيا من الالـوان ، يشبه النسيـج الشعبى فيعـطى مذاقا دافئا على خـامة « الموكيت » ويقول التـاريخ عن هـذه القبائـل ، أن كلا منهم يحمـل جلد الحيـوان أو خصلة من ريش الطائر الذى اتخذه توتما ، وفى بعض القبائل يرسم كل فـرد توتمـا على امتعتـه واسلحته أو على بعض أجزاء من جسمه بالـوشم ، لا عتقـادهم بـأن كـل واحـد منهم متلبس بجميـع صفـات تـوتمـه الخـاص ، وربمـا استحال فى مناسبة ما الى فصيلة توتمه ، أو إلى تصور التوحد فيعتقد أنه مع رمزه شىء واحد .. وهذه النقطه تتعلق باهتمـامات الفنـانه عفت نـاجى وميوهـا الى استلهـام الموروث الشعبى على مستوى البيئة المحلية أو الافريقية ، وهناك فنانون كثيرون ينحون هذا المنحى ويتجهون الى الموروث الشعبى ولكن بدرجات واتجاهات وزوايـا متعددة ومختلفـه من امثال سعيـد العـدوى وعبـد الهادى الجزار وجـاذبية سـرى ومريم عبـد العليم وغيرهم .

أمـا الفنـان ـ محمـد سـالم ـ فقـد حقق بتكونياته الأربعة ، عمقا فى التجربـة تدل على مهارة ودربة عاليه فى الطريقه التعبيريه الحديثه ، واختباراته للتكعيبية فيها ، وكان يمكن تأجيل اشتراك الفنان محمد شاكر الى دورة أخرى ، نظرا لاحتواء تجربة محمد سالم لتجربة صديقه ، وما يقدمه سالم فى رسوخ مستلهما نوعا من النحت الجدارى ، وقـد حاول محمد شاكر ذلك خبرته فى الطبيعـة غلبت عليه فى جوانب الضوء .

وفى النحت قدم الفنان الكبير احمد عبد الوهاب بانوراما شاملة لوجوه مصريه على أربعـة تكـونيـات ، وجـائـزة النحت الأولى للفنان احمد عبد الوهاب فى هذه الدورة ، تكريم لها قبل ان يكون رمزا لتكريم مشوار فنـان ينشد روح التحـرر فى حب مصر ، قـاصدا تلك المـلامح المصـرية القـديمة فى شمـوخها وثقـافتها وظـلالها التى يجـد فيها روحه ونفسه ، فهى القرين الذى اجتمعت فيه رغباته وميوله وهى الوجـوه التى ترض عزة نفسه وطموحه ومثله الغائب من الوفاء والجمال والحب ، فنان عملاق يجمع بـين الاصـالة والمعـاصرة بكـل معنى الكلمة ،

ولاشك أن قاعة احمد عبد الوهاب قد هيأت للجناح المصرى مساحة من الوجود المتناغم مع ابداعـات فنانى الـدول . كما تـزدهـر منحوتات الفنـان المجدد ـ طـارق زبادى ـ الحاصل على الجائزة الثانية لهذه الـدورة ، وكان من الطبيعى أن تجـد تعبيريـه الفنان طـارق زبادى مكـانها اللائق بعـد سنواتـه التحضيـرية للبشـارة والنبوءة بـاكتمـال ردائهـا ، وسط هـذا الكم من الأعمـال الـواقعيـة التى تغلّب عـلى أطـرهـا الفنـان طـارق ، بل هـو اكثر الفنـانين استيعـابا للتساؤلات التى تدور حـول اخضاع نـظر المتلقى لمـا يبتغيه المبدع سواء أمـام عمل مكشوف فى صرح ، أو فكرة الاتجاه الى أعلى بطريقة درامية فى ابتكاره حيث قسم ثلاثية ـ نحت على الخشب ـ الى عدة شرفات نحتيه تعبر عن طبقات سيكلوجية ، محققا بذلك التوازن بين الفراغات الصاعدة . وفى الحفر تتجلى أستاذية الفنان فاروق شحاتـه الذى حقق امكانية متطوره مستخدما كل الادوات المتاحه فى الخامات ، التى تدرب عليها كثيرا خلال تجواله فى أوروبا ، وان كانت الروح المصرية قد انكمشت فى لوحـاته واخـذت الصبغة الجديدة الأوروبيه ، ولعـل الفنان

مجدى قناوى قد عوض جزءا من فقد المزاج المصرى لدى فاروق شحاته ، وحصل على الجائزه خلال هذه الدوره ، وفى تقديرى أن شاكر المعداوى لم يقدم لنا ما نعشقه فى رسومه بألوان الجواش ، وانما قدم لنا لوحات متلاحقه من غزو الفضاء الأسود ، وورومانسية محمد عبد السلام اكتسب جناح الرسوم جمالا وشفافيه .

واذا كانت فلسطين قد شاركت بعشر فنانين ، تسعة مصورين ونحات واحد ، فأنهم بلاشك يقدمون شهاداتهم على الواقع العربى المعاصر - عماد عبد الوهاب - فى حالة تكوين والفنان - محمد الأسطل - فى مشهد من أرض العودة والشارع مزدحم بالصحف الملقاة على الأرض وكلب ينبح فى المؤخرة خلف شيخ عجوز . . والفنان الفلسطينى يكتب مرارة الواقع باللون وهذا قدره وتاريخه الذى لا يستطيع الفكاك منه . أما الجناح التونسى ، فقد جاءت مشاركتهم متأخرة لذلك لم يدرج اسم تونس فى الكتالوج العام ، وانما استحق فنانو تونس التحية لحضورهم ، وكان من أبرز الفنانين العرب والمصورين بصفة أخص الفنان التونسى - رؤف الرياحى الذى قدم عملين يمثلان جزءا واحدا من لوحة تكوينيه رائعه المذاق الشعبى العربى ، اذ تضم هذه اللوحة رواية اسطورية من الحكايا الشعبيه يقلبها الفنان فى تيمات باشكال محورة ، ويبدو أنه ليس من قبيل المصادفة اننا يمكن التقاط الشكل فى خطوطه الجانبيه والأمامية ، فتندمج هذه التيمات فى تراكيب لشخوص نموذجيه مثل (الام والطفل) والصراخ والولادة والعشق ، ولايشارك الفنان رؤف سوى الفنان حمدى بن سعيد فقد علقت لوحاته باهمال شديد ودون برواز فانكمشت فى برودة الاسكندريه وصارت ورقا يتدلى فى تأرجح .

وقد قدمت الناقدة الفرنسية « آن ترونتش » كتالوج الفنانين الفرنسيين الثلاثه (فانسان بارى - نحت ، جورج أوتار - مصور ، أوليفيى آجيد - مصور) بقولها : منذ عشر سنوات لو كان على أن اقدم ثلاثة فنانين لنسبت كل واحد منهم الى اتجاه مرتبط بأغلبيه ، أو على الأقل الى اتجاه تشكيلى قائم على عدد معين من الشفرات . . التاريخ اليوم مختلف كل الاختلاف ، يبدو الانتماء الى جغرافية أسلوبيه واضحة المعالم وكأنه سمة العديد من الأعمال الفنية ، بحيث أن الحصانة الدولية لم تعد أمارة لمنفى ولا لقطيعة بل إمارة لتطور متناقض . . من وجهة النظر هذه ، تمثل الأعمال الفنية بكل من جورج أوتار ، أوليفى آجيد ، وفانسان بارى . . هذه الأجهزة الداخلية التى قام بوضعها الإبداع المعاصر ، وذلك بغية التحقق وفى كل وقت من حركية علاقات النظر والفكر غير المتوقعة . .) ولاشك أن الجناح الفرنسى كان من أبرز صالات العرض للدول الأوربية ، لاحتوائه على هذه الثورة التكنيكيه فى الرؤ ية والأداء . وقد تراجعت قاعة اسبانيا هذه الدورة فيما عدا أعمال المصور (خوسيه حويديدو) الذى تألقت لوحته - الشاطى الأحمر - وسط زملائه ، وفى قاعة البانيا يعكس الفنانون الالبان صورا من حقيقة حياتهم ويعبرون عن آمالهم من اجل الغد المشرق والحرية ، وهم حريصون على تأكيد وجود الحركة العمالية من خلال مضمون فلسفى واجتماعى .

أما قاعة - تركيا فقد تفاعل فنانوها الذين التقت عندهم حضارات الشرق الأوسط والغرب والشرق والبحر الابيض - ويضيف قوميسير تركيا - إن الصورة كانت دائما لها أهميتها الكبرى فى المجتمع التركى الوراث للتراث الاسلامى ، أما عن فن النحت فكان مجالا محرما لعدة قرون وذلك لأسباب دينية ، اما الآن فأصبح فناً مرموقاً يحتل مكانة هامة فى الفكر الحديث ، ويذكر الناقد (أندرياس سافيوس) قوميسير قبرص ، ان الفنانين القبارصه يقعون تحت الاضاءه القويه فى الجزيرة والصخور المتأكلة مع الأمواج وأيضا أشكال البر الأرابيسك مع بساطة الارض الجرداء كل هذه الاشياء تترك بصماتها على اعمال الفنانين القبارصة ، ويحقق الفنان كل ذلك بطريقة حديثه وتعبيريه ، والفنانون اليونانيون فقراء العطاء الفنى ، باستثناء النحات الكبير - فاسيلى سكيلاكوس - الذى قدم أعماله النحتيه العملاقه الثلاثه ، ذات اشكال هندسيه متباينة ، يربط بينها فراغ ويباعد بينها ذلك الفراغ نفسه ، ذلك أننا نتصور امكاننا امتلاك الكرات الحديديه أو الاعمدة أو الدوائر . . ثم نكتشف استحالة ذلك دون صخب وجهود .

والحاصل على الجائزه الأولى تصوير فى هذه الدورة فنان يوغسلافيا العظيم (جوزيه سيوها) فقد لفت عمله (ذو النزعه الانسانية - عمل فنى ممزوج على زجاج) جميع النقاد الذين رشحوه للجائزه الأولى .

وعن الفنان يقول قوميسير يوغسلافيا ، لاشك ان الفنان جوزيه يملك حسار قويا فى استخدامه للالوان وهو يستند على القيم التقليديه ويضيف اليها افكار ذات طابع خيالى وذلك فى اطار النقد والتحليل .

. . ولاشك أن هناك جهدا بذل من اجل انقاذ سمعة بينالى الاسكندرية تنظيما واعدادا وعرضا ، وهناك أيضا ملاحظات لا تقلل من قيمة ما بذل فيه من عطاء ، أرجو أن يعاد النظر فى دعوة الفنانين الأجانب ، أى لابد وأن نطالب باشتراك فنان كبير من كل دولة مع مجموعة الفنانين ذوى التجارب الطليعية ، وأن نترك جانبا مواقفنا السياسية لكى يشارك جميع فنانى دول المغرب العربى وسوريا ولبنان تمثيلا فنيا جيدا ، وان يكون الحضور الفلسطينى ، فرصة كبيرة لان يقول الفن ما تعجز عنه الكلمات . . وليس مجرد تواجد شكلى ، بالاضافة الى استعدادنا نحن للاشتراك ، فربما أصبح واردا اليوم أن يكون هناك فنان بينالى . . يجيد لعبة صراع الدول والتمثيل القومى لشعبه ، وليس مهما أن يتم اختيار اللجنة المنظمة له بقدر ما يشعر أنه قادر على المشاركة والاستعداد لها . . وأعرف عددا من الفنانين اختيروا فى دورات سابقة ولم تكن المدة الباقية على تقديم اعمالهم للمشاركة كافيه . . فاعتذروا بشرف ورجولة واحساس بالمسئولية . . إن قدرا عظيما من الاعجاب والفخر يملأ صدر كل مصرى ، عندما يسمع عن انجاز مصرى رائع فى بينالى فينيسيا للفنان عبد السلام عيد ، ولماذا غاب عن هذا البينالى فاروق وهبه ، وغيره من الفنانين ذوى التجارب المبتكرة والرؤى العميقه لوجدان الانسان المصرى المعاصر بكل ما فى الكلمة من معنى حقيقى وواقعى . . واكرر ما سبق أن طالبت به مرات قبل ذلك ، حيث تظل جدران البينالى خالية بدون زوار . بعد افتتاحه بأيام ، أقول . . انه واجب قومى . . أن تتوجه طلاب مدارس الاسكندريه فى رحلات منظمة لرؤ ية هذا الحشد الهائل لأعمال فنانى عشر دول من حوض البحر الابيض . . إن غياب الاجيال الجديدة عن رؤ ية هذا المهرجان الفنى . . اعتراف بمحدودية وعينا . ◆

صور الموضوع بالصفحات
من رقم ١١٣ : ١١٦

بقيـة الصفحـة الأخيرة

لغة فى محنة

والفـرنسيـون يفعلون نفس الشيء ويبذلون الجهد والمال لنشر لغتهم والوقوف كمنـافسين أشداء للانجليـز فى الصـراع اللغوى العالمى الكبير .

كـل شعـوب العـالم تفعل ذلـك ، ولا تكتفى بالاهتمام بلغتها فى الداخل ، بل تعمل على التبشير بهذه اللغة فى كل الأوطان الأخرى وبين جميع الأجناس البشرية .

وهـذه عـلامـة من عـلامـات الصحـة الحضارية واحترام الذات والحرص على قوة الأمة والعمل الـدائم على أن تكـون هـذه الأمة مؤثرة على الآخرين .

فـما الذى أصابنـا نحن حتى أصبحنـا نتنازل عن لغتنا باختيارنـا ، ونوجـه إليها الـطعنات كـل يـوم وكـأنها ليست لغتنـا القومية ، بل هى لغة أعداء لنا لا يستحقون منا إلا الكراهية والرفض ؟

لماذا أصبحنا نستهين باللغة العربية هذه الاستهانة الواسعة الشاملة دون أن تجد هذه الاستهانة رادعا من القانـون أو من الرأى العام ؟

إنها ظاهرة تدل على أن المرض قد استولى عـلى جسم الأمة وعقلهـا ونفسيتها ، وأن هذا المرض ، لقوة انتشاره وسيطرته عـلى الجسم ، لم يعـد أحد يشعـر بـه أو يخشى منه .

وأفتك الأمراض بـالأجساد هـو المرض الخفى الذى ينتشر بسرعة ولا يجد مقاومة تقف فى وجهه وتقضى عليه .

لقـد تعرضت اللغـة العربيـة من قبـل لحروب عنيفة ولكن هذه الحروب كـانت دائما وافدة عليها من الخارج ، أى أن الذين شنوا هذه الحروب كانوا دائما من الأعداء وأصحاب المصلحة من الأجانب .

فقـد كان المستشـرق الألمـانى « سبتـا » ينادى منذ مائة سنة بجعل اللغـة العربيـة « لغة صلاة وطقوس دينية فقط » واستخدام اللهجـة العامية بدلا من اللغـة العـربيـة الفصحى فى كـل جوانب الحيـاة الأخـرى بعيدا عن « الصلاة والطقوس الدينية » .

وكـان المستـشـرق الانـجـلـيـزى « ويلكوكس » يقول صراحة « إن دراسـة اللغـة العربيـة الفصحى مضيعة للوقت ، وموتها محقق كما ماتت اللاتينية » ثم يقول هذا المستشرق نفسـه فى دعوتـه المتحمسة للمصريين إلى ترك اللغة العربية والاعتماد الكـامل عـلى العـامية : « . . إن مصـر ستتخلص من لغتها العربيـة الأكاديمية ، وستستخدم لغتها القومية ، وستنهض كـما ينهض الرجل القوى بعد سبات ، وستجدد عالمها الجديد بفكر مبتكر ، وستأخذ نصيبها الكامل من ثروة العالم العقلية ، وهذا لن يحول بين البـاحثين وبـين دراسة العـربية الكلاسيكية ، ولكنه سيتيح لمصر أن تأخذ مكانتها بين أمم العالم المتقدمة فى الأعمال وفى التجارة وفى المهن المختلفة » .

هذا مـا كـان يقولـه المستشرقـون لنا فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن . . كانوا يطلبون منا التخلى عن اللغة العربية ، وإحلال اللهجة العـامية مكـانها ، ليصبح هنـاك مـا يمكن تسميتـه بـاسم « اللغـة المصرية » الخاصة بنـا والبعيدة عن اللغة العربية تماما .

ولم يكن هؤلاء المستشـرقـون يعلمـون أنهم بعد مرور مـا يقرب من قـرن عـلى دعوتهم إلى العامية المصرية وإحلالها محل الـلغـة العـربيـة . . . لم يكـن هـؤلاء المستشرقون يعلمون أنه سوف يظهر جيل فى بلادنا يسبقهم فى دعوتهم ويرفض اللغة العربية واللهجة العامية معا ، ويحرص كل الحرص على أن تكون اللغة التى يستخدمها هى الانجليزية أو الفرنسية . . . وأين ؟ . إن هذا الجيل يستخدم هذه اللغات الأجنبية ليس فى لندن أو باريس ، وإنما فى القاهرة وفى سائر المدن والقرى المصرية ، وبذلك تجاوز هذا الجيل كل أحلام المستشرقين الذين تبنوا الدعوة إلى الابتعاد عن اللغة العربية واستخدام العامية بدلا منها .

وهكذا انتقلت الحرب على اللغة العربية من المستشرقين الأجانب ، إلى أهل البلاد أنفسهم ، فهم الذين يقومون الآن بالجهد الأكـبـر فى سبـيـل تحـطـيم الـلغـة العربية ، وجعـل الواجهـة اللغوية للبلاد واجهة أجنبية خالصة .

وأخطر ما فى هذه الظاهرة الجديدة أننا لا نشعر بالقلق ، ولا نحس بأى خطر علينا فى هذا المجال ، فلا أحد يتحرك ولا قانون يصدر ، وإذا كتب كاتب أو تحدث إنسان حول هذه الظاهرة ، نظر إليه الناس على أنه واحد من الذين يشغلون أنفسهم بالأمور التى لا أهمية لها ولا قيمة .

لماذا وصل إحساسنا بهـذه الظاهـرة إلى هـذا الحـد من التبلد ؟ ولمـاذا سكتت المؤسسـات الرسميـة والشعبية عـلى هـذه الظاهرة واستسلمت لهـا ؟ وكيف يتحول الشارع المصرى فى سنوات قليلة إلى شارع أجنبى فى كـل ما يستخدمـه من لافتـات وأسماء ؟ وكيف أصبحت اللغة العـربية مهزومة على يد أبنائها إلى هذا الحد أمام كل الـلغـات الأجـنـبـيـة الأخـرى ؟ . . . ولماذا . . . ولماذا . . . ولماذا . ؟

كـل هذه الأسئلة لم تعـد تجد إجابات صـريحة واضحـة . ومن هنا فـأنـا أتقدم بـاقتراحى المتـواضع وهـو أن يقوم مجلس الشعب بـالتصويت عـلى اللغة الـرسميـة للبلاد . . . وهل هذه اللغة الـرسمية هى اللغة العربية أو أنها لغة أخرى علينا جميعا أن نتعلمهـا ونهتم بها ونلقنهـا لأبنائنـا مع تحذيرهم من اللغة العربية وما سوف تجره عـلى مستقبلهم من أخـطـار ومصـاعـب وويلات .

ومـا أفـدح مـا نعـانى منـه دون أن ندرى . . . لقد مـات إحساسنـا بلغتنا ، ولم نعد نشعر بأن كرامة اللغة من كـرامة الشعـوب وأن شعبا لا يهتم بلغتـه هـو فى حقيقتـه ، شعـب لا يهـتم بمـستـقـبـلـه ولا بمصالحه الحقيقية الأصيلة . ◆

لغة فى محنة

رجاء النقاش



منذ حوالى مائتى عام قام « الكونجرس » الأمريكى بالتصويت حول اللغة الرسمية لأمريكا ، وكان التصويت قائما على الاختيار بين اللغة الانجليزية واللغة الألمانية ، وقد فازت اللغة الانجليزية على اللغة الألمانية بفارق صوت واحد ، ومن يومها واللغة الانجليزية هى اللغة السائدة فى أمريكا . ولولا هذا الصوت الواحد الذى رجح كفة اللغة الانجليزية لكانت اللغة الألمانية الآن هى اللغة السائدة فى جميع أنحاء أمريكا .

تذكرت هذه الحادثة التاريخية وأنا أراجع ما تتعرض له اللغة العربية فى بلادنا من عمليات تشويه تكاد تقضى عليها وتجعل منها لغة دخيلة لا علاقة لها بالحياة .

وقد خطر ببالى أن أطالب بعرض لغة البلاد على التصويت فى مجلس الشعب ، ليختار مجلس الشعب اللغة الرسمية للبلاد ، وهل تكون هذه اللغة هى اللغة العربية أو تكون لغة أخرى مثل الانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية .

وبعد التصويت على اختيار اللغة الرسمية للبلاد يجب أن تكون هناك إجراءات قانونية لمعاقبة الذين يخرجون على هذا القرار ، فيصبح الذى يرفض استخدام لغة البلاد الرسمية مجرما فى حق وطنه مثل سائر المجرمين .

أينما سرنا الآن فى القاهرة وأقاليم مصر المختلفة نجد أن اللغة العربية تتراجع لتحل محلها لغة أخرى ، حتى لو استخدمت هذه اللغة الأخرى حروفا عربية ، فكل أسماء المحلات والشركات والمقاهى والفنادق ، لا يوجد بينها اسم عربى واحد ، الكل يبحث عن تسمية أجنبية ، ويعتبر التسمية العربية مرفوضة منذ البداية ، لأنها تقلل من شأن صاحبها ، وتسىء إليه فى سوق العمل والتجارة والبيع والشراء ، وتحط من منزلته أمام الناس . الكل يبحث عن أسماء أجنبية ، والكل يرفض اللغة العربية ، والكل يعتقد أن الحضارة مرتبطة بالأسماء الأجنبية ، وأن التخلف مرتبط باللغة العربية ، ويكفى أن نشير هنا إلى أن كل الفنادق التى تم إنشاؤها فى السنوات العشرين الأخيرة ، وهى كثيرة جدا ، ليس بينها فندق واحد يحمل اسما عربيا .

والغريب فى هذه الظاهرة أنها لم تعد تصدم الذوق العام ، ولم يعد فيها أى استفزاز للمواطنين ، بل إن الجميع يتقبلون الأمر ببساطة وكأنه أمر طبيعى لا خطأ فيه ولا ضرر منه .

والمعنى الوحيد لهذه الظاهرة ، ولعدم ضيقنا بها ، هو أن إحساسنا بقيمة اللغة القومية قد أنتهى ، وأصبح صفحة منطوية من صفحات التاريخ القديم .

وقد صاحب هذه الظاهرة العامة الرئيسية ظواهر أخرى كثيرة ، مثل انتشار الخطأ اللغوى فى الصحف والمجلات والكتب المطبوعة ، وانتشار هذا الخطأ على ألسنة المذيعين والمذيعات فى أجهزة الإعلام المختلفة . وفى نفس الوقت نلاحظ كثرة استخدام الألفاظ الأجنبية على ألسنة المتحدثين الذين يحاولون الظهور بمظهر حضارى لائق بهم ، لأن الحديث باللغة العربية الخالصة هو عند هؤلاء أصبح دليلا من أدلة الجهل وعدم المعرفة بثقافة العصر .

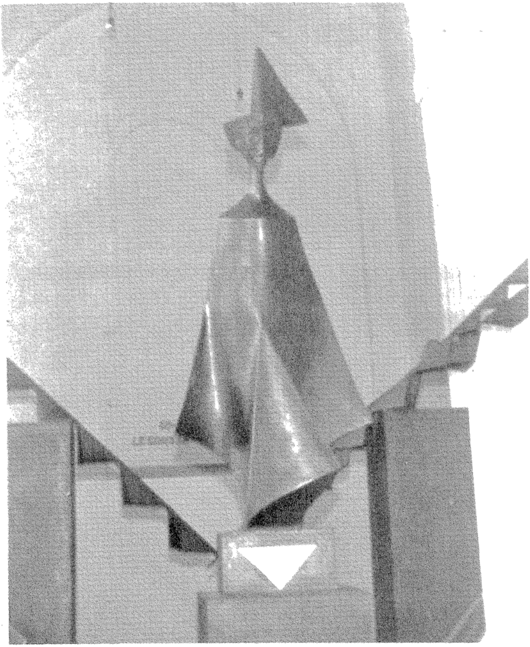
وهذه الظواهر كلها دليل فادح على عدم الثقة بالنفس ، والخضوع لسيطرة الشخصية الأجنبية التى أصبحت تغزو عقولنا ومشاعرنا وحياتنا اليومية .

ولا يوجد شعب فى العالم يقبل مثل هذا الخضوع اللغوى للآخرين باختياره وإرادته .

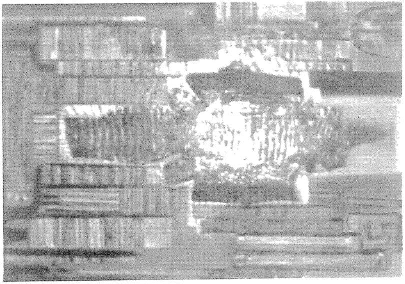
الانجليز يقدسون لغتهم ويبذلون جهودا غير عادية لنشرها فى أنحاء العالم كله ، ولا يبخلون بالأموال الكثيرة فى سبيل دعم هذه اللغة وتمكينها من السيادة والانتشار فى العالم كله . وفى أى أرض تتيح للانجليز أن يفتحوا « مركزا بريطانيا » لتعليم اللغة الانجليزية فإنهم لا يترددون فى ذلك ، بل يسارعون إليه ، ويدفعون المكافآت والجوائز التشجيعية للطلاب الأجانب حتى يتعلموا اللغة الانجليزية ويتقنوها أشد الاتقان .

البقية صفحة ١١١

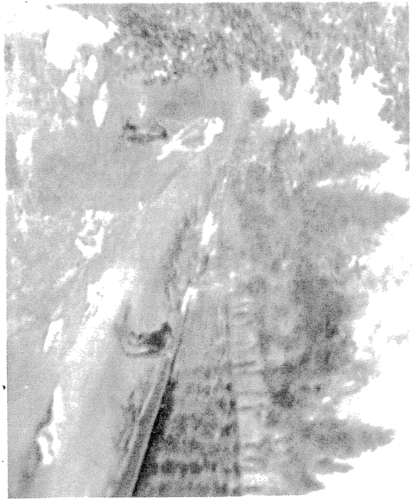
حول بنيالى الاسكندرية السادس عشر



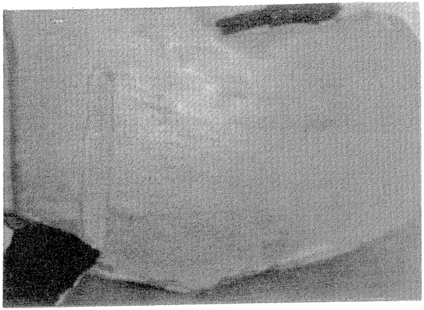
احمد عبد الوهاب مصر جائزة اولى نحت



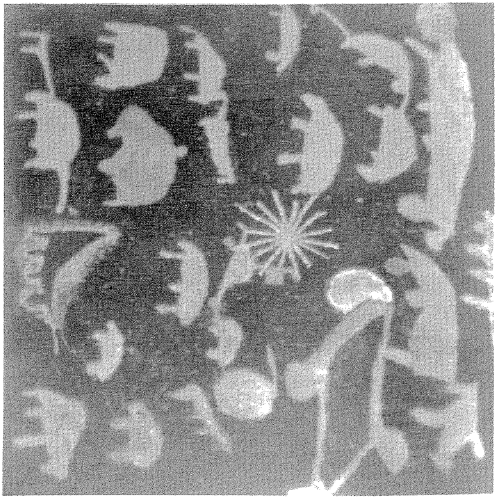
عفت ناجي   مصر   صوبك المعلم



محمد الأسطل   فلسطين - من الذاكرة



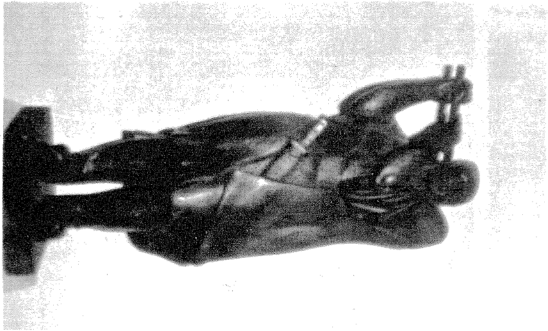
خوسيه جويديو أسبانيا الشاطىءالأحمر



جورج اوتار فرنسا تكوين



زاسير ماتيه البانيا برج القلعه



حليم بكيراج البانيا المزمار القديم

لوحة للفنان أحمد نصير

أحمد نصير ، فنان يعى علاقاته اللونية فى تضادها ، وفى كثافتها وعتمتها . والظلال لديه ليست إلا درجات متفاوتة للضوء . انه يسعى للنغم فى خصوبة وبهجة تغلفها القتامة .

وتقول الناقدة « كريستين روسيون » عن أعمال الفنان :

« فى محاولة رؤية للبحث ، يعمق الفنان وحدة أسلوبه ، فهو يستخدم البورتريهات أو الحورات للتعبير عن ردود أفعال ، ويتمرد على ظروف الحياة اليومية على شتى المستويات العاطفية والاجتماعية ، وانما يلجأ إلى للتشوية لابراز القيم النغمية .

وهو يتخذ أشكاله حسبما يقتضى خياله ، فيد خلنا من الشراسة إلى عالم غريب ، حيث يختلط قلقه المأساوى بالسخرية اللاذعة .

فى معالجته للألوان حساسية متميزة ، وقوة انفعال ، ووضوح لـلتضاد الصريح ، وعلى الرغم من ذلك فإن الألوان تبدو - فى نهاية الأمر - قاتمة ، حيث يفرض اللون الأسود وجوده على الأصفر والأحمر مساهماً فى خلق جو التوتر الخرافى .

وتنبعث الحركة الديناميكية المتصاعدة من بقع الألوان لتصبح مصدراً للطاقة والحيوية .



لوحة للفنان جورج البهجورى

